

من الممكن أن نعرف أثر زمن الاحتلال  
الكثيف في النفوس الأبية والمحبة  
لوطنها.

وحقيقة الشهيد لا كما يبدأ النهر،  
ولا كما تبدأ الشمس أو تبتدىء الكلمة،  
ولكن كما يتميز الوطن من الأرض  
الكلية، وتقر حقيقته في أوعية الطفولة  
وإلى مقر رفاتها الأخير من ترابه.  
والشهيد مفصول عن الماضي في كل  
حالاته: المنسية والمتحولة والباردة،  
موصول في إشراق كل يوم وكل مدّ، فهو  
مشهد أمامي علوي أبدي، ينهض كل  
صباح من عين الجون، يستعرض  
السيف، يتحسس الدراويز وينسّف  
العلم على رأسه المشتعل.

في فجر الثاني من أغسطس عام  
90، نهض الشهيد يؤذن:

حي على الفلاح

الديرة يا أهل الديرة

الموت خير من النوم

الكويت الكويت

فخرجت الفتيات والصبية

يخبئون العناوين ويملاون الأكياس،

الشهيد إنسان فكرة  
يتشربها وينغمس في  
تيارها فلا تفارقه ولا  
يفارقها، تضع الحادث  
المستجد في تقويمه  
الأخلاقي، مرفوضاً إلى ما  
لا نهاية. وهو حركة مبدأ  
نفسية تتأثر عميقاً،  
وبتخييل مسرف،  
بمختلف تصرفات العدو،  
ومقارنتها بطبيعة  
الحرية المعطلة. وهو  
كذلك تكوين إرادة على  
أساس من المشروع  
المطلق، المحكوم بالفكرة  
والمبدأ، الذي لا يرتد أبداً  
إلى نقطة البدء، والذي لا  
يعين خارجه شيئاً غير  
الحرية!

ولما كنا نعرف دور

الزمن في التحكم بنوعية

أنغام الموسيقى، ودوره

في إطلاق الطاقة من

الكتلة أو إخمادها، فإن

الجهراء موقوفا بضوئه القدسي، لبس  
الأسير حلته الصفراء، ووردة على كتفه  
الأسير، يطفىء الحريق وينقل الجرحى  
ويرش السمسم على خبز الخمر  
ويذرع الطرقات!

ذلك الغائب العجيب الوجود،  
يدحو الذاكرة ويدق الصدر نبضا  
نبضا، هو أجمل الأحبة والموعود الأكبر..  
أخذوه - إن طفلة أو شيخا أو فتى  
غضا، يستشهد في السجن أو يكبر في  
قيوده - ضد كل آيات الأرض والسماء.

ففي سجونهم يقف الأسير بين  
الجدار والعيون الوقحة، بين قلوب  
الكفر والرائحة، بين الإصرار على الجرم  
والأفق البعيد!

ويحرمونها من قرة العين أما،  
ويحرمونها من عزوتها زوجة. يكيدون  
للشيخ، تتقلب به المضاجع فرقا على  
شباب يضيّع أو شرف تحت من لا  
شرف له.

يحتجزونهم في الظلمة، لكنهم لأنهم  
من ديرة كانت تحط شوقها على جفون  
للردى والفكر لا ينام، تحط تلك اليزوة  
الزرقاء عزمها، في خطفة الأبوام.

ينقشون أسماء بلادهم على الجارة  
وأشكال الطريق، ويبصقون في وجه  
العدو.

وطلع الشهيد من دروازة دسمان  
ودروازة الجهراء وطلعت الشهيدة من  
دروازة الشامية ودروازة البريعصي،  
وتجمع الأطفال الشهداء من دروازة  
المقصب يجمعون حجارتها ويرجمون  
بها حمير المخكرة القميئة، ويلعبون  
لعبة الغضب الغامضة التي عرفوها  
لأول مرة من عمرهم.

الولاء نسبي وكذلك الوفاء  
والعطاء.

أما الشهادة: خروج من المدرسة  
الوطن، أوّل الأوائل؛ في الموقف الدم، بين  
الرصاص والرصاص وعلى عتبة  
القربان المصفى - عندما يقول الشهيد:  
«هاك يا وطني القلب كله والزوح كله،  
فأنا أختارك أنت، كي لا تحزن ولكي  
تبقى. خذني حبلا بين يديك أو لونا في  
علمك أو شوكة مركوزة على شفا  
أسوارك الكثر، يا حبيبي»، ويلفظ  
أنفاسه الدامية الجليلة.

عندما أطل الشهيد من دروازة



ويكتبون الفرق بين الحلم والأحلام!

هذي الرسالة من تحت حجابها  
القائم والمستدير من حول وجهها  
السفور عن حكمة الألم، من فمه من  
عينيهما الحائرتين من عنائهم ومن  
الانتظار، من كل مرة يتخايل اليأس  
كالحديد والغبار، وكل مرة ينبت  
العشب على الخواطر وتهتز براعم لعل  
وعسى، كل دقة جرس أو رنين لهاتف،  
ماذا؟ قد يكون الخبر!

هل جا عمر؟

والاميرة؟

والا مَنْ؟ فنسأله. ثم نتعبه  
بالأسئلة، وحتى تتعب الأسئلة؟

ماذا سمعت عن فهد وشما وصفر؟

في أي قبر أو مكان يختفي القمر؟

هذي الرسالة للذين يعرفون:  
أولادنا أكبادنا تمشي على الأرض، وهذي  
للذين يدركون: المال والبنون زينة  
الحياة الدنيا، للذين يعرفون أن كل  
إنسان حي ومغلل بالقهر والكآبة، فيه  
نفخة من روحه!

هذي الرسالة لرئيس  
قد يكون فارساً مُعلماً، أو  
قائداً محنكاً أو فأراً مظفراً  
بوسائله أو نملاً!

كيف يمكن أن تساس  
الدولة على سجن طفلة؟

متى يفخر شعبك  
بتاريخه المشروع  
مشروخاً بالأخطاء؟

أين تقف بين  
الكائنات وفي أي صف  
وأنت الملتئم بمعارفهم عن  
فتية ، تُسدّ عليهم الكهف  
قسراً؟

هذه الرسالة قائلة:  
لن نتخلي عن حدودنا، لن  
نتخلي عن المستقبل، لن  
نتخلي عن أسراننا لبلد  
نعرفه ولا نثق به!!

**رئيس التحرير**



وينزلق الليل في الضوء  
 لم أنتبه..  
 كانت..  
 لتميل الحقائق،  
 أو لارتباك الهديل بوجهك،  
 والعشب في شعلة الحلم يزكو..  
 كنت ألمم يأسى القريب،  
 يداي تراوّد،  
 زهر التبارق فيك،  
 أضيء البنفسج  
 وترسل يخضوره في حطامي..  
 وهو يطارد حزني  
 وحين بجمر بعيد  
 تجفف خوفي  
 وأوراق نرقي  
 يباشر نبع الحياة  
 زغاريد في قوامي  
 بالاعتراف  
 أحبك فاسكن  
 لم أنتبه  
 حريق غيومي الشفيف.  
 لاختلاج طيور الكلام  
 وتلك الجنينية المشتهاة لناريك،  
 غالية خوجة  
 سوريا

وحدى في المقهى.. تسقط في ناري البهجة

والجدران —رغم الهمس.. حين بكل أنوثتها

الغامض يغتسل الغيث،

كانت باللفة ترشقني وينضج في الذهب المحروق،

ليس أمامي إلا على كتفها..

أن أنظر للساحة، كانت.. والقلب يصافحها

والجو الراجف، تهمني بالطل..

للأرض وقد تعتعها، فيهزجها النعناع،

الخمير العاصف، وقرب عزيزته

فاتكأت نهى في المعنى..

وهي تميل، لغيوم الأمسية فخ

على أحلامي.. ينبىء بالرعد،

ماكنت أصدق، وتهجير النور

أن الفل سيأتي هل كان حرير براءتنا

في موعدة، يخفيه العسس الجاثم

في جرس الديجور..؟

\*\*\*

(1)

حرير

البراءة

عصام ترشحاني



## (2) امرأة الرماد

عصام ترشحاني

كانت تخرج مني

كشعاع أسود

وكثير منها

يهلك في كلماتي

امرأة.. تشبه في كل الأحوال

ظلام النار الأولى..

لم تشهد..

منذ أتتني

مايشعل رأسي

بخراب الشعر

وتغضب إن

لم أرم الحب عليها..

لمحاً لسرائرها كنت

وأوغل مثل صباح أبيض،

أوغل.. ونوافذها

تلعب بالسهر الآخر..

هل كان علي،

بأن أحترق قريباً منها

أم.. نفترق

لأدلي بالصرخات إلى الشيطان..

لهجارسها وطناً كنت

وأسهر في الدهشة

أسهر في برعمها.

فلماذا وأنا أكتشف الآن

الأشياء الميئة فيها

أنتظر هبوب الشمس

لأرجم بالماء خرائبها..؟!

1991 / 1 / 3

# الهاتف...



الزهر

صرت أسقيه دمعي، ويخدش خدي

أقول ألا من مزيد...؟

يذكرني الزهر ليلة كنا بذاك الزمان البعيد

يمر الزمان وقلبي، منذ انزويت، وحيد

كيف قلبك... هذا زمان القلوب الجليد

○○○

عد لنا...

أو أعود أنا

فكلانا أسير.. شهيد..!

○○○

عائد أنا يافرحة في الوريد

فصوتك فجر في الخبيء العنيد

سأتيك مهما نأى الدرب..

أو سَجَرْتُ في الطريق البحار

سأتيك أحمل أحزان قلبي، وماخلفته سنون

الدمار

سأتيك، حتى ولو كنت في قندهار

علي السبتي

جاءني صوتها من مكان بعيد

جاءني في صبيحة عيد

كانت الدار مزدانة برسوم الأسارى

وباسم الحسين الشهيد

كنت أبحث في داخلي عن كلام جديد

أتأمل في كتب الأولين؛

وفي صحف نثرتها سَموم الشمال

واسمع ماخلفته الليال الثقال

وتراكم في داخلي، الكثير الذي تعتريه

الظنون

والقليل اليقين

وأيقنت ألا محال أكون أنا أو يكون

ذلك الوغد..

أولا نكون..

○○○

جاءني صوتها..

بحة الأمس لما تزل

حين تعثر بالراء، تصخب في عينها رغبة؛

في احتفال فريد.

- مارأيذاك، يسألني البحر عنك ويشقائق

# النخ في قربة الوطن

د. مختار علي أبوغالي

- 1 -

هذا نزير غواية الصفصاف..

والأحقاف..نذير

تأفكنا عن الوطن الذي ..

.. يمتد من عيني .. إلى عيني..

.. ومن عشب القفار .. إلى القفار

ماذا أقول؟

لما رأيتك عارضا مستقبل الوادي..

انبهرت .. وقلت : يا بشرى

هذا عارض المطر الذي

يسترجع الأرض السليبة

وإذا به ..

ريح عقيم

واصطلاحات مربية

ووجدتني في الشاطئ المنبوذ والمقهور..

أصرخ : يا وطن!

ماذا لدي من الثمن

حتى أفدي ما تبقى من مدن؟

وتورمت بعض الخلايا

فاهتزت الأوراق والأقلام في شجر البدن

أسلمت جزار الطبيب قيادها

(ماحيلتي؟)

فاجتث من أغصانها منادها

حتى تواصل سائر الأطراف رحلتها..

مع الحلم المسافر في الزمن

- 2 -

وتورمت بعض المدن

بدأت تجاوز قدرها..

وتحط في المدن القريبة

مدن تغير على مدن



أسلمت جزار الطبيب العالمي

قيادَ أمرك يا وطن

حتى تواصل سائر المدن الكثيبة

في رحلة الحلم المسافر في الزمن

نغرت علي حقيقتي

لو أنني من مازن لم تُستبح إبلي،

ولم يجرؤ علي بنو اللقيطة

يا أيها الوطن الذي..

ينسل مثل الطيف بين أصابعي

ويسيل منه الحلم مثل مدامعي

طلع النهار فلم أجدك مع النهار

حتى إذا ما زلزلت زلزالها

نظر الجميع إلى الفراغ .. وحدقوا

أين الذين تعمدوا بدم العروبة؟ يالها

أسطورة خلعت عليك حياءها وحياتها!

ألقت علي عصيها وحبّالها

يا أيها الوطن الذي ابتعلته أفعى آب

لكنه ما غاب

من أجل عينك جُبت أغلفة المحار

وجلوت لؤلؤة العيون

وغرقت فيك وأنت في لجج البحار

وحملت في المنفى صليبي

- قاتل أنا أو قتيل

حتى ولو لم يملك وطن صليبه

ما حيلتي؟

من أجل عينك أيها الوطن الحزين

إلى التفاخر.. وادعى

- 3 -

آليت إلا الصدق..

يا أبتاه.. يا أماه..

يا أهلي الذين تجمعوا

كي يسمعوا

ماذا تقول وكالة الأنباء

وطن يبيع الأصدقاء

أم تبّيع عيالها

وأبّ يقاتل في طواحين الهواء

أواه يا وطني!

العقوق مطية الكذاب.. والمرتاب..

يا الله!!

ماذا أقول لمعشر الأصحاب..

والأحباب..

إمّا ساقهم حمة الشراب..

- 4 -

والتين .. والزيتون  
والشعر في آب الحزين  
لدفعت أجرك كل يوم.. مرتين..  
لكي تواصل يا وطن  
الرحلة الكبرى  
بمنأى عن تهاويل الجنون  
وتحط في يوم - ولو خطأ - جناحك  
في طريق الشمس،  
والضوء الذي ينهل في كل المدن  
وتكلم البشر الذين  
يتناقلون رسائل العشق الأمين

- 5 -

يا منصف الموتى من الأحياء  
وطني أفاق .. ولم يُفَقَّ  
ما إن نجا من لجة الصحراء..  
حتى غرق ..  
في حسه  
حررته من ربة الأعداء  
وعجزت عن تحريره .. من نفسه  
وطني الذي أحبيته  
وجعلته أسطورة الشعراء

ك بقائمة من الأنساب..

ذيلها بتوقيع الأمين العام للأمم التي  
وقفت على الأبواب؟  
أواه .. يا أبتاه.. يا أماه..  
يا جُمارة القلب.. انكسرت..  
ومال ظلي برهة..  
ثم اختفيت كما السراب  
هل كان وهما ما لقيت..  
وما لقيت .. من العذاب؟  
وهربت من نفسي.. إلى نفسي  
فلعله وطن يخبر من السماء  
أرأيتم النار التي تورون؟  
يا أيها الشجر المقدس..  
أشعل القلب الذي انطفأت  
به كل العيون  
أرأيتم الماء الذي تردون؟  
يا أيها الدجن الذي ركب الرياح  
من الصباح إلى الصباح  
أفرغ سحائبك الهتون  
عل الذي يرتج من ماء الحياة..  
يرد غائلة المنون

# الحنين إلى الحبيب

هل فاح من ذكر مَنْ تهواه أشدّاء؟  
وما سُمِّيَهُ إِلَّا البِيد.. حاضرةً  
والعاشقون على سيف الهوى انطرحوا  
أما الرواة فعن ورد وعن قمر  
سمراء لكن كأن الروض محضرها  
غضيضة الطرف. نقر الطير نظرَتها  
بأعين ما بها كل ولا كَحَلْ  
تميسُ في الخطو ميس الغصن منهكة  
تدعو على الحسن من دل ومن بهج  
علقتها وزماني نصفه جبر  
قلوته وصبايا الدهر شائئة  
لولا هوى واحد الدنيا وسيدها

أم لم تزل جارةً للقلب أسماء؟  
حيث الحريق له الأمواه أبناء  
طرح الحمام وقد أعياه إسرائ  
والأبجديات هنّ الحاء والباء  
لكن لها من حضور الشمس لألاء  
وإن تظل فـذان الظل والماء  
لكنها من نعيم الحب كحلاء  
من فرط ما حملت بالبر أعضاء  
يا طول ما عُدَّبت بالحسن حسناء  
والنصف يبكي أخاه وهو مستاء  
وفته وضيوف الدهر خرساء  
لكان لي من غواني الشمس أشياء



كأنما الحب قد غطى على بصري      فلي به عن قبيل الحسن إغضاء  
 يا جارة النفس عذرا إن نمر بكم      مرّ الكرام، وبعض العذر إغواء  
 لو لي فؤادان لم أبخل على قمر      البخل في عرف أهل الحسن بغضاء  
 لكنما لا تحل الطير في حرم      ولا يجوز تـراب إن أتى الماء  
 إن الحبيب الذي تهفو القلوب له      من بعده كل خلق الله أنباء  
 به تشرف قلبي مثلما شرفت      بكعبة الله، ذات المجد، بطحاء  
 إن الحجيح إذا ما شام كعبته      ما إن له عن يمين الله ذباء  
 يا منبع الحسن مالي غيركم شغل      ولو دعنتي لباب الود جوزاء  
 يا طالب الخير فالزم باب أحمدها      من جاور الروض لم تخطئه أشداء  
 هو السلامة لو دار السلام نأت      والمجد لو يطلب الأمجاد أحياء  
 لي عند طيبة محبوب أحسن له      كما تحن لنور البدر ظلماء  
 يا غربة الدار والأهلون مانزحوا      والعيش أزهر، والأيام فيحاء

شعر: عبدالرحمن عبدالمولى

# روائع

## بقلم: وليد الرجيب

نزلت في المصعد الذي اختلطت به روائح المكياج والعطور والويسكي.. أدبرت محرك سيارتي، ودمدم عادمها محاكيا عوادم سيارات الجيران الذين جلسوا خلف عجلات القيادة ببلادة، وأخفوا عيونهم المتورمة وراء نظارات شمسية قاتمة، حيوا بعضهم بهزات متكلفة من رؤوسهم.. ومر عامل التنظيف في الشارع بملابس الشركة، ورفع يده اليمنى فوق رأسه، وباليسرى كان مطبقا على مكنسة مهترئة وتحركت شفتاه البيضاء ويتان بعربية مكسرة:

## قصة قصيرة

بحمرة الشفاه.

- صباح الخير.

ثم استمرت بمضغ اللبان، وصيغ أظافرها الطويلة، بينما كان مكتب المدير - الذي لم يحضر بعد - موصدا.

اختبرت سطح المكتب بأصبعي فبان الجانب الأنظف، سحبت منديل ورق من علبته التي كانت لا تقل اغبارا عن المكتب نفسه ومسحت السطح الزجاجي.

قرأت الخطوط الرديئة واللغة الركيكة في التقارير المشبوبة بمشبك حديدي، ووضعتها جانبا دون أن أكملها،

- «سلام عليكم».

وما أن توجه الأزواج والزوجات إلى أعمالهم كل بسيارته، حتى انطلقت الخادومات إلى جهاز الهاتف، وتقلبن بابتذال على أسرة مخدومينهن.. ورنّت هواتف السيارات تحمل أصوات العشيقات والعشاق في الجانب الآخر.

أدبرت الراديو وأتى صوت مذيع نشرة أخبار الصباح يحمل آثار الليل، قرأ بحياد وملالة:

- «قتل عشرة أشخاص.. دمر زلزال.. التهمت حرائق.. انفجرت قنبلة.. هذا وفي النشرة أنباء أخرى مفصلة».

وتحركت السيارات في الشوارع باتجاه واحد كقطيع يساق إلى المسلخ.. وعوت صافرات سيارات المرور في أماكن متفرقة.. وعلى الواجهة البحرية ركض بعض الأوروبيين وربات البيوت البدينات المحجبات وفي أقدامهم أحذية رياضية بيضاء، بينما تراقصت الشمس الفتية على موج الخليج.

ابتسمت السكرتيرة وبانت أسنانها التي اصطبغت

وطلبت قهوة.. شربتها بعد أن  
جفت صحن الفنجان الغارق  
بمنديل ورق.. أشعلت سيجارة  
فقالتي زميلتي المنتفخة، وقد  
اختلطت رائحة عرقها بروائح  
المكياج وساندويتش الفلافل  
الذي أكلت نصفه بصوت غليظ:  
- أنا حامل..

فهرست سيجارتي في  
المنفضة البلاستيكية والتي  
بدأت تتلاشى من جوانبها  
دعاية الكوكاكولا.

حامت ذبابة حول أنفي،  
طردها بتحريك كفي فاستقرت  
على الورق الذي لفت به شطيرة  
الفلافل على مكتب زميلتي والتي  
كانت تتحدث في الهاتف بصوت  
عال عن وصفة لصينية  
الباذنجان.

في الخارج كان بائع الجرائد  
المفروشة على الأرض يسند رأس  
ابنه النائم على فخذ. قرفص  
عامل التنظيف الآسيوي  
مستندا بظهره إلى الحائط وأخذ  
يمشط شعره بمشط صغير..  
ووقفت سيارة قديمة الطراز  
قرب الرصيف الذي كانت عليه  
امرأة فلبينية تنتظر باص  
المواصلات العامة.

قرب فمه من أذني وهو

يرتكز بيديه على المكتب:

- «الكرتون بثلاثمائة وخمسين دينارا والزجاجة  
بأربعين، قرر بسرعة لأن السعر سيرتفع في عطلة العيد  
الوطني وذكرى التحرير».

ثم استدار مشمرا كميء للوضوء.

- «عادي.. ساعة لربك وساعة...»

منسجم مع نفسه، لا أثر للقلق على سحنه.

- «من صاها عشى عياله»

رئيس قسم بشهادة متوسطة، محبوب الجميع.. من  
المدير الذي يشتري منه خمرا، وحتى العمال الذين يستخرج  
لهم ولزوجاتهم إقامات بمبلغ زهيد.

انتظرت السكرتيرة حتى انتهت من مكالمتها، ثم أشرت  
ناحية مكتب المدير الذي مازال موصدا فقالت:

- لم يحضر بعد، قد يكون لديه اجتماع مع الوكيل.

نظرت إلى ساعتني كثيرا ودخنت سجائر في الحمام الذي  
يفوح برائحة البول وأنا أرقب صرصارا يحاول تسلق سطح  
المرحاض بصعوبة، ثم وقعت على كشف الخروج مع طابور  
الموظفين قبل نهاية يوم العمل بنصف ساعة.

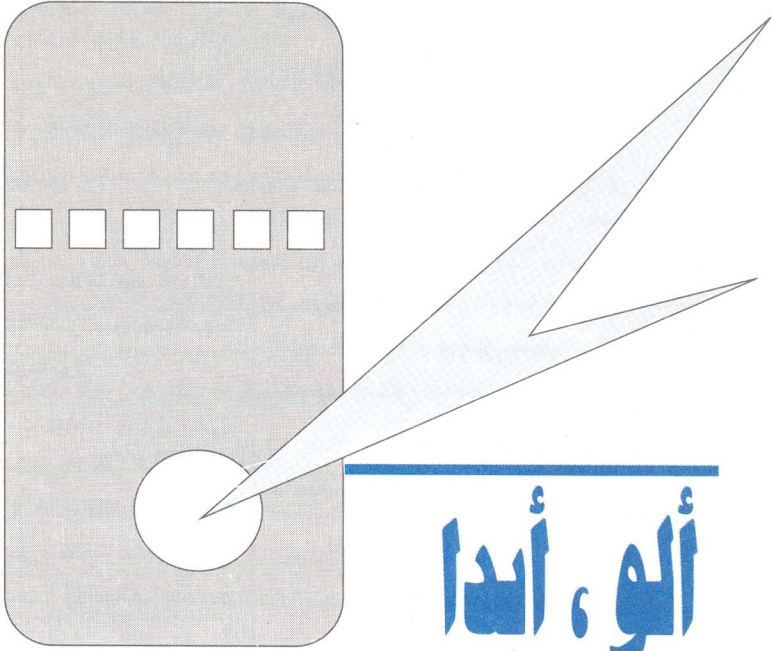
وقدت سيارتي مع السيارات العائدة باتجاه واحد  
كقطيع منهنك، وغمغم الراديو بصوت كسول:

«نشبت معارك.. وسقطت قذائف في أحياء مدنية..  
وأغارت طائرات على الجنوب.. وانفجرت قنبلة زرعها  
أصوليون.. كان هذا هو الموجز وإليكم الأنباء بالتفصيل».

أوقفت سيارتي تحت العمارة ودلفت إلى المصعد الذي  
اختلطت فيه روائح القلي والبصل والثوم، وارتفع بي مارا  
بالطوابق الستة، ووصلت إلى سمعي شجارات زوجية.

20 فبراير 1994





## ألو، أبدا

كان اللقاء عبر أسلاك الهاتف. أما بعد فعلى خطوط الطريق! وكان اللقاء، أول اللقاء ناتجا عن التماس والتشابك، أو أشبه بالعبث. بعد ذلك حصل شيء من توافق التطلعات لسبر المجهول. صحيح أنه حصل بعض أنواع من التصادم، لكنه مالبث أن تكيف مع قوة الظروف وتطوراتها، حتى أخذ كل عامل دوره من تكوين الدائرة، فكانت صداقة غريبة من نوعها بين الاثنين!

## يرن الجرس

- ألو ؟ صباح الخير.
- ألو ؟ مساء الخير.
- ألو ؟ «شكتر الساعة الحين؟»
- ألو «أنت لزج»!
- الحديث وحده موصل لجميع المعلومات بينهما. نبراته،  
دفعته وشذوذه، الكل يشكل العلاقة. كل شيء بين الرغبة  
والاستجابة يتمطي في الهواء. إلا أن الكثير من المشاعر  
الخاصة تترك آثارها في الوجدان وتبعد إلى الذاكرة.
- سأرسل لك هدية عيد ميلادك، مبروك حبيبتي، قلادة  
مصنوعة من خواتم.
- وضحكت، وامتدحت ذوقه في الاختيار، وقالت إنها  
ستكون الخاصة جدا بين الهدايا، وتداعت انطباعاتها:
- «شيطان.. أنت واحد»!
- وكان يعرف ضحكتها، فالبريد ممنوع منعاً باتاً، وأي  
شيء من هذا القبيل يعني القطيعة النهائية. وذلك هو الاتفاق  
لاستمرار العلاقة، حتى إذا ما حاول الحب أن يخرج من  
مجال الهاتف،؟ نفق! «في الهواء الطلق».

## يرن جرس الهاتف

- هل يمكن أن تتصلي غدا على هذا الرقم «.....»
- «نسينا ماكلينا؟»
- «بعيوني مافي أحد، والجهاز مايرسل».
- «بس هالمره!»

## وأزف الموعد ورن الجرس

- أين كنت ؟ ثمانية وخمسون يوماً وأنا أنتظر، ما  
الذي حدث؟
- ألو، ما أسمع.
- هل تلفونكم عطلان؟
- أبداً
- مريضة؟
- ألم أقل لك إنني سأنشغل  
بالزواج؟
- كل هذا الوقت؟
- ألا تفعل شيئاً غير  
الأسئلة؟ فكر، تخيل!
- أنما مضمّد بالأسئلة..
- «الله وايد حلو التعبير»
- ما لاحظت.
- «المهم شلونك؟ ولهانة  
عليك».
- «وأنا مثل الي طاقه المد».
- مضى زمن طويل وأطول  
من المتخيل دون أن يرى  
أحدهما الآخر. فقد كان الهاتف  
جرس الباب وغرفة الاستقبال  
وفنجان القهوة وطوابع البريد،  
كان الوقت مفصلاً بين الفم  
وحاسة السمع، في الكويت من  
الجهراء، فيلكا، الخور، أم  
الهيمن، كيفان، من الخارج بكل  
مكان وإليها.

– ألو ، ألو ، «إيه أنا هذا أنا، عيون أنا»

– «ما كنت أبى كلمك، بس تدري ليش كلمتك؟ لأنى تذكرت شيء مهم. أي واحد يدخل بيتك من الباب الرئيسي، يلاحظ غرفة الطعام على اليمين، ما يصير تحط على العمود الرئيسي مرآة وبها لمساحة، كأنه مطعم شعبي! أفضل تلبس العمود كله بخشب ورد، علشان لونه يناسب الديكور».

ليس هناك شيء في بيته أو في جناحها لا يعرفانه أو يجهلان موقعه. المخطط بالتفصيل، وكل ما يحيط به من الخارج والبيوت القريبة والحديقة، أصص النبات والورود وأنواعها، الأثاث والإضاءة، الملابس المفضلة والعادات والملامح البدنية والشكل، وتصوير الوجه بكل تفاصيله ودقائق التفصيل حتى مستوى النتيجة الفوتوغرافية. بحيث لو أبصر أحدهما الآخر بين إخوانه لعين على الفور صاحبه.

مع هذا النوع الفريد من المعلومات، فإن أحدهما ليفتي في أمور الآخر وكأنه يراها. وكان ذلك نوعاً من المتعة، يخالطه من جانبه إحساس أليم أو متوتر وأحياناً حاقداً، لأنها صاحبة الشرط. إذ إن كل هذه المعرفة بل وكل هذه الخبرة لا ينبض لهما جسد إلا كظاهرة في «مونديال» الصدى، كما عبر في إحدى مناسباته القاتمة!

بعد ذلك الحس المنقوع بمراجعاته. قال لها هل تعرفيني، كيف يمكن أن تعرفيني. ألم تخرج كويتية على ماهو مألوف؟ وضحكت وقتها دون سخرية، لكن بتأثر واضح، واستدركت: حبيبي هذا هو المكان الذي لا يحمل البصمات.

رن الجرس، وقد صمم على أن يستعيد طرف القوة. لقد وافق كرجل على اللعبة، فأية لعبة من دون شرط؟

– ألو، «أهلين.. صار لك يومين، أشحدى ما بدى؟»

– «مشاغل العمل وأنت تعرفين. أمس شفت شي، بس

ماعرف إن كان حلم أو بدرجة قريبة من الحلم».

– هات أشوف.

– «حلمت إنى في مطعم Cost - Drive in وإنك في السيارة الي أمامي. ومعك واحد لابس غترة وعقال».

وضحكت بتشف

– لا بد أنك الآن عرفت السبب.

– حاولت .. ألبس الغترة و..

– ستظهر عليك كورقة مكتوبة..

– لكن من هـو ذلك الشخص..

– في الحلم أو بالدرجة القريبة؟

– في الحقيقة.

– إنه حبيبي بالأبيض والأسود.

عندما التقيا، عفواً ، تخالطاً من خلال المكالمات الأولى مصادفة، كان لصوتها إغراء وفي صوته جسامه. انطباع أهلها عنها: الغفلة تغلب عليها. ربما صدقت ذلك لفترة المراهقة. لكن جذور المكر لم تلبث أن تكشف

لديها. ثم لم يلبث إغراء صوتها أن تكثف في قوة جذب أكبر. وأصبح ميزان الاستطراق في اتجاهها. كانت تطلب منه: تخيلني! فيمضي في حسبة الاحتمالات حتى يصل إلى الدرجة القريبة، فتعطيه الإضاءة، فيورد الصورة صحيحة. لكنه لا يصبر على نفسه. فعند أول سؤال، يجيب عن عشرة مفترضة، أنا كيت وكيت وكيت.

وكثيرا ما كذبا في تضخيم التفاصيل دون إخلال بالأصول، أما الشخصية النهائية لكل منهما فقد رفعها إلى إطار المثال. كان لابد من أخطاء بسبب النسيان أو الانفعال، يدركها أحدهما إزاء الآخر، ولكن أحدا لم يعمد إلى المناكفة أو الحساب.

وفي لقائهما الأول الذي لم يتفقا عليه كانت هناك نهاية للعبة التي لم تتح أي فرصة لسيطرة شروطها المتقنة.

الوقت مساء.. سيارتها الـ Lexus السماوية التي يعرفها سماعا تحت الصيانة.. وتركب سيارة صغيرة بيضاء، وهي

زرقاء في كل شيء فستانها وأكسسواراتها ومكياجها ومجوهراتها فيما عدا الألباس والذهب والبشرة وتشكيل الشعر وانثيالاته، سيارة بيضاء تضم بلورة سماوية لدى «انفجارها الكبير!» تسير من جامعة الكويت عبر جمال عبدالناصر حتى الدائري الثاني لتنعطف إلى كيفان.

كانت تسير كمن يتمشى، ثم أسرع قليلا، ثم أسرع، ثم أخذت تناور، وهو (يبتون)، حتى أخذ منها التوتر مأخذه لدرجة الأخطاء.

في البداية لاحظت شخصا يصر على تجاوز السيارات ليكون خلفها، مع إعطاء بعض الإشارات الضوئية من سيارته وبيده وبعد ذلك اشتدت المعاكسة. في نهاية عبدالناصر أصبحت المطاردة خطيرة فيها تجاوزات من اليمين والشمال وانعطافات تدفع بها إلى حواف الأرصفة، وفي الدائري الثاني، كانت التجاوزات يعقبها توقف مفاجئ، وكانت أصوات الكوابح صارخة والأدخنة والأغبرة تخفي خطوط الطريق.

وكان اندهاش الناس وصراخهم واضح، عند كيفان انعطفت بقوة بعد أن تجاوزته بمجازفة وبصقت في وجهه. كبح فرامل سيارته بعنف ورجع بتهور وتبعها وضايقها قبل دوار المخفر وانعطف عليها بقوة حاسمة، توقفت السيارتان أخرجت وجهها من النافذة وهي تصرخ بشتائمها واندفع بجسمه إلى النافذة اليسرى يعوي عليها بسبابه البذيء، في تلك اللحظة عند حافة اللقاء وفوق اللعبة الكبيسة، رن صوتاهما واضحين لهما وأبصر كل منهما صورة الحبيب الذي يعرفه بكل خبرته، لكن في الهواء الطلق!

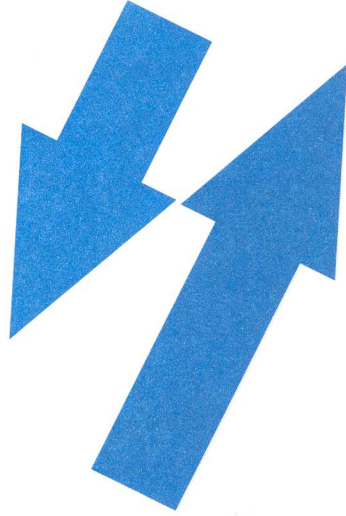
1994/6/19

سليمان الخليفي

أفقت مرتجفا كالطفل  
الخائف... رمشت عيني  
مستنكرة قوة النور التي  
فاجأتها... أما باقي  
جسدي فقد ظل ممدداً على  
الأرض دون أن أشعر  
بوجوده، كل حاسة منه  
كانت تنن أنين الأسير.

تلفت حولي لأتبين المكان  
والزمان.... وهج الشمس  
المحرق وأشعتها المنبعثة  
من شقوق الجدران  
وقضبان الشبائك العالية  
أوحى لي أن الوقت قد  
تجاوز منتصف النهار...  
أما هذه الأكوام البشرية  
الممددة قربي فلم تكن  
بأحسن حال مني... مازال  
الأنين الفاتر ينبعث منها،  
فقد كانت سياط ليلة  
البارحة أكثر وجعا من  
سابقاتها.

لم أعد أتذكر من حوادث  
الأمس المتسارعة غير آخرها، فقد  
عصبوا عيني مع الرفاق  
الآخرين، وقيدوا أطرافنا بعد أن  
أدمت السياط أجسادنا  
المريضة، ووضعونا لحما على  
لحم في جوف شاحنة، يبدو أنها



الآتي...

من الشمال!

بقلم: منى الشافعي



المكان فانتقلتا من السقف العالي إلى الشبايك المرتفعة  
الملتصقة حلتها بالسقف، ذات القضبان المقوسة حيث  
تداعبها أشعة الشمس فتهرب بخيالاتها إلى الداخل كأشباح  
مخيفة... ثم انحدرت ببصري ليصطدم بذلك الباب الكبير  
الذي كان مفتوحاً على مصراعيه، وأطرافي التي بدت حرة  
طليقة من القيود والسلاسل... ومذهولاً رددت بصوت  
مرتفع:

- هل تشرع المعتقلات أبوابها هكذا؟

وارتخيت قليلاً... ثم تتأبعت وتمطيت بذراعي المتعبتين...  
أوجعتني هذه الحركة فتأوتت وأحسست بالجفاف يملأ  
حلقي، فصحت:

- أريد جرعة ماء

وما أن اعتدلت قليلاً في محاولة لتغيير اتجاه جسدي  
للجهة الأخرى، حتى امتدت تلك اليد بنفس الكأس نصف  
الفارغة... تناولتها بلهفة وأفرغتها بجوفي وأنا أتحسس  
جبهتي وأمسح دموعي... انتبهت لأعيد الكأس شاكرًا...  
تناولها مردداً:

- هنيئاً يا أخي.

حدقت في وجهه... إنه ليس من الرفاق... إنه غريب...  
لكنه يلبس لباس السجناء... ربع القامة، يميل إلى النحافة،  
بشرته بيضاء، شاربه الأصفر كان كثيفاً مختلطاً بلحيته  
التي أطلقها وقد خطها بعض الشيب، في عينيه نظرة منطقتة  
حزينة عميقة ومميزة... دقيق التقاطيع، ذو ملامح هادئة تنم  
عن طيبة وبساطة، يبدو وقد قارب الأربعين من العمر أو  
تخطاها قليلاً.

تساءلت بشيء من الدهشة:

- هل أفرج عنا جميعاً؟ باب المعتقل مفتوح على مصراعيه،  
السلاسل والقيود اختفت من أطرافنا جميعاً؟... وأنا أجيل  
النظر في الرفاق الممددين.

رمقني بنظرة لم أكن قد عرفت معناها بعد وأردف:

- أتريد أن تخرج من هنا يا أخي؟

كبيرة... لحظتها غابت عن  
الوعي، وعندما أفقت للمرة الأولى  
مستني الدهشة، وأصابني  
الذعر، وقد ازداد علي الألم،  
صرخت مستغيثاً أطلب جرعة  
ماء فقد يبس حلقي من اللهج  
باسم الوطن، حينما كانت  
سياط الأمس تلهب جسدي...  
ومن بين أنيني وصراخي  
والعتمة الحالكة ليلة البارحة، لم  
أتبين غير يد رحيمة امتدت  
نحوي بكأس ماء نصف  
فارغة... فاستندت إلى جروحي  
وتقوَّعت في مكاني وتناولت  
الكأس نصف الفارغة وألقتها  
جوفي... ثم تقلبت على الحصى  
الرطب وأنا أصرخ، فقد كانت  
البرودة تسع جروحي وتسرى  
في أوصالي المتبيسة فتزيدها  
وجعاً وألماً. لا أدري كم مضى  
علي من الليل وأنا على هذه الحال  
من الصراخ والألم أنقلب على  
جمر أوجاعي حتى غفوت. حين  
أفقت للمرة الثانية هذا الصباح  
مرتجفاً، استطعت، بعد برهة،  
أن أوازن تفكيري قليلاً بما  
يكفي لأن أردد: صباح الخير. لم  
يلتفت أحد نحوي من الرفاق،  
فما زالوا كالجثث الهامدة  
لا يسمع منها غير الأنين الخافت  
المتقطع... فقد كانت رائحة الموت  
تعصف في المكان، والرعب يلف  
الجميع.

أجلت عيني مرة أخرى في



أجبت به بنبرة الدهشة ذاتها، بما فيها من التهكم والاستهزاء، وبغصة ظاهرة مستنكرا جوابه:

- بالطبع نعم... وهل هناك من يرفض الحرية ويرضى هنا بهذا السجن؟  
بابتسامة باهتة أجاب:

- الحرية...؟ نعم هناك الكثيرون من الأهل والأصحاب خارج أبواب هذا السجن يحسدونني عليه!

ولكنني قبل أن أسأله عن أي تفسير... فاجأنا طلق ناري اخترق أذاننا وارتجت له حوائط المعتقل الساكنة... ارتعبت ونظرت إلى صاحبي بشيء من الخوف وأنا أرتجف. بنفس الابتسامة الباهتة ردد وهو يربت على كتفي الذي مازال يرتجف:

- تحمل... إنه يومك الأول... حتما ستعود عليه.

وقبل أن أسترجع أنفاسي التي هربت مني وأطرح أسئلتني التي أنقلت رأسي... لم يمهلني أن أندesh أكثر، فقد دخل فجأة جندي بلباسه الكاكي وبريخته الحمراء... وبجرس طبيعى لا يخلو من ألم، وجه حديثه إلى صاحبي الذي كان يتطلع إليه، وكأنهما رفيقان:

- (ماكوشي) الضابط

مجيد رئيس المعتقل أطلق النار على جبار (تعرفه) جندي الحراسة الليلية الذي انتقل إلينا الشهر الماضي... وبهدوء أكمل وهو يتشاغل ببريخته الحمراء، يعدل من وضعها فوق رأسه الحليق:

- وأرداه قتيلا من رصاصتين فقط.

مرعوبا صرخت ونظري متنقل بين الاثنين:

- ماذا؟ ماذا؟

وبنفس النبذة وكأنني لم أكن موجودا بينهما، يتابع حديثه ومازال ملتفتا إلى صاحبي:

- لقد وشى به أخوه حسين... يقال إنه يعمل مع المخابرات... أما تهمة جبار فهي مجهولة لا أحد من الرفاق

يعرف عنها شيئا.

ويغيب صوت الجندي ويفتر وهو يردد:

- (خطية جبار) كان (خوش ولد)

ران صمت، وطـوقني الخوف، وهربت مني الكلمات، وإذا به يقترب مني... ومبددا الصمت والذهول يقلت صوته:

- أتريد أن تريح أعصابك وتتسلى قليلا؟

ومد يده بكتاب ضخـم.

بيد مرتعشة وعينين جاحظتين تناولته، وسقطت عيناى على العنوان فانتابني الفزع، ثم بشيء من التردد وبعد أن استرجعت بعض هدوئى أخذت أتصفحه بين يدي ثم رددت:

- ياله من كتاب ضخـم، يبدو أنك قد انتهيت من معظمه 600، 700 صفحة... ياه!

أجابني وقد عادت إلى صوته نبذة الحزن العميق والألم:

- لقد قرأت للآن ما يربو على المائة كتاب من نفس النوع والحجم... وملتقتا صوب الباب... يكمل:

- هنا في هذا المكان... قبالة ذلك الباب المفتوح.

ابتسمت ابتسامة واهنة ثم

سألت بجرأة:

- كم مضى عليك هنا؟

وهو يتنهد ويسحب نفساً عميقاً ثم يزفره:

- أوه... كثيراً... مايزيد على العشر سنوات.

مازال الكتاب بين يدي أنصفحه وأنظر إلى صاحبي أستكمل تساؤلاتي وقد علتني الدهشة والحيرة وبعبالة استفسرت:

— ألم يدافع عنك أهلك؟ أصحابك.....؟

قاطعني وبجدية قال:

— ليس له داع، أحمد ربي أنني هنا.... على الأقل ما زلت أتمتع بالحياة (عايش يعني)... إنني مرتاح في هذا المكان! أفضل من أروقة الجامعة وإعطاء المحاضرات في الاقتصاد والعلوم السياسية... ومغالطة الواقع في تحليل الأمور السياسية والاقتصادية و....

قاطعته بعصبية:

- مرتاح؟! كيف؟! بين رائحة العفونة والموت، تحيطك هذه القضبان الصدئة وتلك الحوائط العتيقة المشققة وهذا الجو الذي يبعث على الغثيان؟! أكمل وكأنه لم يستمع إلى مقاطعتي ولم يستوعب ما قلته

بعصبية... كانت نبرات صوته هادئة..

- أتدري.. إنه أفضل مكان عرفته منذ وعيت! ولعلمك أنني أعرف دروب ومسالك هذا المعتقل الكبير ولي صداقات حميمة مع معظم العاملين فيه. وبسهولة أحصل على ما أريد من الكتب مثلاً... تصلني أسرع مما كانت تصلني أيام أن كنت أستاذًا بالجامعة.

كان يتكلم عن المعتقل وكأنه جزء منه أو من بيته... بهدوئه وراحته، ويفضله على الصرح الجامعي الذي عاش فيه حقبة من عمره.

بتهمك وألم أفلت صوتي:

- ومع هذا لم تهرب؟ ولم تحاول على الأقل أن...؟ غريبة هي حكايتك يادكتور.

أضاف وهو يبتسم ويربت على كتفي مرة أخرى:

- الهرب إلى الداخل أرحم وأفضل يا صاحبي.

تحرك من مكانه وهو يتمتم بكلمات غير مسموعة، ثم عاد بعد لحظة وبيده بعض الكتب وكأس ملأى بالماء البارد وهو يمد يده:

- اشرب يا صاحبي... ربما لن تجد مثله خارج المعتقل.

تناولت الكأس ثم رمقته.. مؤكداً... أفلت صوتي:

- إذن.. أنت مرتاح هنا؟

جلس قربي ماراً رجله إلى الأمام، واضعاً مخدته الثقيلة خلف ظهره... ثم... تناول كتاباً من تلك المجموعة التي بين يديه وقال ملتفتاً إلي:

- جداً مرتاح. يبدو أنهم نسوني، وهذا ما يسعدني، وربما أسقطوني من حساباتهم... كما ترى كل متعتي مع هذه الكتب.

مشيراً لما بين يديه، وإلى مكان ليس ببعيد عني... يشغل الجزء القصي من هذه الزنزانة الواسعة... وعندما التفت أتبين إشارته، اصطدمت عيناى بمجموعة كبيرة من الكتب صفت بطريقة منظمة تجذب النظر، تملأ حيزاً كبيراً قرب فراشه

المرتفع قليلا عن الأرض.

وما أن تلاقت عيوننا الأربع مرة أخرى حتى عاد وأكمل حديثه، وهو ممسك بنفس الكتاب:

- هذا آخر كتاب وصلني، حمله إلى المرحوم جبار قبل ليلتين فقط (الله يرحمه)... لقد ارتاح وتركنا نعاني.

نظرت إليه بهدوء ممزوج باليأس وأنا أتناول منه الكتاب ورددت:

- أعتقد أنني سأحتاج إلى أكثر من كأس الماء البارد... وربما سأحتاج إلى قراءة مجموعتك كلها،... من يدري؟

وتوسدت جروحي وقرب صاحبي استندت إلى بقايا مخدة ملقاة قربي وبدأت أقلب الصفحات وأقرأ بصوت نصف مسموع:

أنا جلامش،

عدت ومن أعمق أعماق الماضي

مثلت الدور أمامك مع أصحابي

فكن الشاهد وكن القاضي

أنا جلامش من بابل،

لكن، رغم ركाम السنوات

ومر المحن عليكم والنكبات

فمازلت أعيش وأتنفس فيكم،

ناري تتأجج تحت ثراكم،

يمكن أن تحرق حاضركم، ومستقبلكم،

والأمر يعود اليكم أنتم:

أن أرجع كي أحكم بدوي الطبل

وأجعل منكم جيش السخرة والذل،

أو أزرع زهرة أمل،

ونقيم سويا بيت الحرية والعدل،

تلاشى صوتي... ليرتفع

صوت صاحبي عن

ظهر قلب:

الأمر يعود إلينا نحن

أن نحكم بدوي الطبل

ونصبح جيش السخرة

والذل

أو نزرع زهرة أمل

ونقيم سويا

وطن الحرية والعدل...

وساد صمت\*.

على الرغم من قصر فترة

وجودي في هذا السجن الغريب

المميز ذي الأبواب المشرعة

والحوائط الهشة والسقوف

العالية، والنوافذ الصغيرة ذات

القضبان الصدئة المقوسة... فإن

تلك الساعات القليلة كانت

متخمة بعلامات التعجب

والاستفهام.

وفجأة وأنا وصاحبي نقرأ

بصمت إذا بطلق ناري يهز

جسدي الضعيف، فارتجفت

وسقط كتاب «هو الذي طغى»

من بين يدي.

\* من كتاب «هو الذي

طغى.. محاكمة جلامش»

للدكتور عبد الغفار مكاوي

## من الأدب البرازيلي المعاصر

# ما وراء الزر كشة

قصة : مارينا كولازانتي\*  
ترجمة : محمد محمد السنباطي

نحو شيء ' نحو الزهور يتطلع.  
فكرت هي واختارت بقعا  
حمراء وهكذا.. شيئا فشيئا -  
ودون رسم - انبثقت حديقة في  
القماش المعد للتطريز، طيعة  
ليدها، طيعة لحركتها نفسها  
وكانها تنمو تحت أنداء الليل.  
في كل صباح كانت الصبية  
تهرع إلى عملها، كانت تنظر،  
تبسم، وتضيف عصفورا،  
نحلة، حشرة تتخفى خلف  
جزع نبات.

وأشرقت الشمس في مطرزة  
الصبية الصغيرة، وكانت  
الحديقة ذات جمال أخذ حتى  
أن الصبية أحببتها أكثر من أي  
شيء آخر.

حدث هذا في يوم الشجرة.  
كانت الشجرة قد اكتملت،  
وكان يبدو أن لا شيء ينقصها،  
ولكن الفتاة كانت تعلم أن

ابتدأت بالأخضر. لم تكن تعرف في التطريز سوى  
الأخضر. الأخضر الزاهي.. إنه العشب. ذلك ما ظهر بعد  
النقاط الأولى. عشب سامق بأطراف مائلة كأنما يتطلع

\*مارينا كولازانتي Marina Colasanti إيطالية النشأة، عاشت في البرازيل منذ سن الحادية عشرة ثم انشغلت بقضايا المرأة وعبرت عن ذلك بطرق مختلفة كالنحت والرسم والترجمة والتلفاز والصحافة وكتابة القصة القصيرة.

# الشيخ عثمان بن سند

كويتي المولد والمنشأ  
1180 هـ - 1242 هـ

بقلم: خالد سالم محمد (1)

ما فتىء أعداؤنا في الشمال يروجون المزاعم، ويسوقون الأكاذيب بحجج واهية، وأباطيل ودعاوى خائبة، محاولين تبرير أطماعهم سالكين كل سبيل غير مشروع للتدليل على أحقادهم تجاه أهلنا وأرضنا.

المقال يعرض لإحدى أكذوباتهم، ويتناولها بالتفنيد والتحليل، ليثبت أن العالم الشيخ عثمان بن سند ليس كما زعم العراقيون بأنه بصري، وإنما هو كويتي مولدا ونشأة.

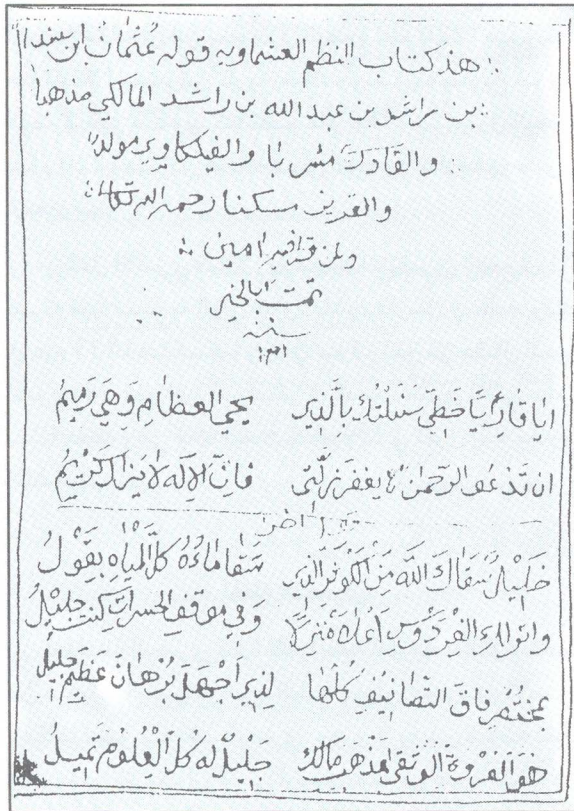


مذهبا والقادري مشربا، والفيلكاوي مولدا، والقرين مسكنا.

هكذا ورد اسمه في إحدى مخطوطاته التي نسخها أحد علماء الدين في جزيرة فيلكا (3)

ويلاحظ أن لفظة «البصري» لم ترد ضمن تسلسل اسمه ونسبه فهو قد ولد ونشأ وترعرع ضمن حدود دولة الكويت. فمولده في جزيرة فيلكا، ومسكنه في مدينة القرين التي هي الكويت.

وهناك دليل آخر جاء على لسان كبير علماء بغداد وأديبها المعروف محمد بهجة الأثري، فقد كتب عن الشيخ عثمان بن سند مقالا نشره في مجلة العالم الإسلامي البغدادية السنة



صورة للصفحة الأولى من مخطوطة ابن سند

السبب الذي دعاني إلى الكتابة عن الشيخ عثمان بن سند هو ما ورد ضمن المزاعم العراقية من قولهم: «وجدنا المؤرخ الأديب عثمان بن سند البصري صاحب مطالع السعـود، ينتسب إلى «البصرة» بالرغم من ولادته في جزيرة فيلكا إحدى جزر الكويت في الوقت الحاضر، وهذا يدل - والكلام لهم - أن الجزيرة كانت من توابع البصرة» (2)

وأقول ردا على هذا الادعاء:

ولو تمعنا في سيرة ابن سند لوجدنا أن سنوات عمره التي قضاها في البصرة لم تتعد اثنتي عشرة سنة فقط من عمره الذي جاوز الستين، فهي بالنسبة إليه كأي مدينة من المدن التي قصدها طلبا للعلم والمعرفة كالإحسا ونجد والبحرين.

وفيما يلي تعريفاً بالأسباب التي أدت إلى لقب البصري من خلال موجز لسيرته.

هو عثمان بن سند بن راشد ابن عبدالله بن راشد، المالكي



طلبا للعلم. وإذا عرفنا أنه توفي - حسب الروايات - ما بين أعوام 240 و1242هـ فهو إذن لم يقض إلا عشرين عاما من عمره فقط ما بين البصرة وبغداد. وهذا لا يكفي أن يقال إنه عراقي النسب.

### ابن سند يعتز بلهجته الخليجية

ويروي محمد بهجة الأثري هذه الحادثة التي تدل على أن ابن سند يعتز بلغة قومه ويتخاطب بها في مجاله.

يقول الأثري: «ولقد كان من إعجاب ابن سند بنفسه ومن عنجهية البداوة التي نشأ عليها، هذه السطوة اللسانية التي كان ينقاد لها حتى في أحاديثه الخاصة انقيادا، فيسترسل مع طبعه البدوي الذي لم تستطع الحضارة أن تهذب منه، وآيات ذلك كثيرة وإنما نقتصر منها على حديث طريف أورده الألوسي (5) في كتابه «كشف الطرّة» وهو مختصر درة الغواص للحريري وشرحها.

وكان محور الكلام عن نقد الوهم اللغوي الشائع على ألسنة الناس في فتح الميم من كلمة

الأولى، وفيه اعتراف منه بأن جزيرة فيلكا التي ولد فيها ابن سند لم تكن تابعة للعراق في يوم من الأيام. يقول: «ولد عثمان بن سند عام 1180هـ في «فيلكة» قريبة من الكويت، ونسبه في قبيلة وائل، ويضيف: إن ابن سند نُسب إلى البصرة بعد أن ذاع صيته فيها وعد من علمائها.

فهو يقول أيضا: «أنفق الشيخ عثمان بن سند شبابه في طلب المعرفة والتطواف وراءها في البلاد، وقصد - لاحظ كلمة قصد - الإحساء والبصرة وبغداد للقاء العلماء والأخذ منهم، وكان دائم النقلة من بلد إلى بلد، فتتلمذ لمشاهير ذلك العصر وعلى رأسهم قاضي الكويت الأول الشيخ محمد بن فيروز، إذن ابن سند - حسب كلام «الأثري» - قصد البصرة كغيرها من البلدان في سبيل تحصيل العلم. ويؤكد الأثري في موضع آخر من مقاله أن ابن سند نزل البصرة عام 1220هـ، ونقف هنا قليلا لنستعرض تاريخ ميلاده ونقارنه بتاريخ نزوله البصرة. فهو قد ولد كما تقدم عام 1180هـ ونزل البصرة عام 1220هـ. إذن هناك فرق كبير بين التاريخين حوالي أربعين سنة.

ويكمل الأثري قائلا: «وعندما استقر في البصرة وذاع صيته فيها سمع به الوالي «داود باشا» فأرسل في طلبه، وذلك في عام 1233هـ» - كما ورد في موقع آخر من مقال السيد الأثري (4). فهو إذن لم يستقر في البصرة سوى اثنتي عشرة سنة فقط، وهي فترة ليست كافية لكي نقول إنه بصري المنشأ والسكن.

### لفظة البصري

أما لفظة البصري فقد أطلقها عليه أهل بغداد لكونه قادمًا من مدينة البصرة، وهم بالطبع يجهلون مولده الأصلي، وهكذا لصق به لقب البصري. وهو لا يعدو كونه لقبًا اكتسبه، ولكن بعد أن قضى أربعين سنة من عمره متخذًا من مدينة القرين سكنًا له ومتنقلًا بين الإحساء ونجد والبحرين

في اللغة باع طويل وقوة عارضة، حتى قيل إنه كان يحفظ كتاب القاموس للفيرو رابادي من أوله إلى آخره» (6).

وقال عنه أيضا: وكان ابن سند من المكثرين في النظم والمطيلين فيه، فقد تبلغ القصيدة من نظمه مائتي بيت، وفي بعض أشعاره ركة، وفي بعضها رقة وجزالة.

وقال عنه صاحب حلية البشر: (71)

«هو السيد السند خاتم البلغاء ونادرة النبغاء، من له في العلوم على اختلافها القدم الراسخ، ولا غرو فهو طرد أعلامها الشامخ».

### نماذج من شعره

قال يشكو زمانه:

شكوت فما أشكاني الدهر إنني

لفي حيرة من ريبه وصروفه

كأنى قرن للزمان محارب

إذا رمت سلما سل حُمر سيوفه

سقى كل ذي جهل بكأس حياته

وذا العلم أرواه بكأس حتوفه

فلا تك كاملا في ضيائه

إذا تم بدر حان وقت كسوفه

وله في ذم الدهر

كلما قلت إن دهري يصفو

ورياح المنى بصفوي تهفو

كدر الدهر بالخطوب اللواتي

لم يذق لي من قدمها الغمض طرف

فكأنى من اعتلالي فعل

يعمل النصب فيه والجزم حرف

«المروحة» قال — والكلام للألوسي — وكنت زائرا الشيخ عثمان بن سند، رجل مشهور من أجل العلماء، له مؤلفات كثيرة في العربية والفقه وغيرهما، وشعر كثير جدا، وكان نجدى الأصل كثيرا ما يتكلم بلسان قومه الذي فيه عجمة اليوم ومع ذلك لا يسامح أحدا في غلط أو سهو، فقلت لرجل عنده: ناولني المروحة و«فتحت الميم» فقال الشيخ بأعلى صوته: ماجدا - ماجدا - قل مروحة بكسر الميم، وعنى بقوله ماجدا، ماجدا، ما هكذا، ولكن قومه يبدلون الكاف جيما عجمية ككثير من الأعراب وعامة أهل الحضر، فقلت له: يا مولانا ما هكذا، ما هكذا، ففطن لما قصدته من تغليظه في اللفظ.

وهذه الحادثة تدل دلالة واضحة على أن ابن سند كان معترزا بلهجته ولهجة قومه الخليجية البدوية ولم يتأثر باللهجة العراقية.

### بعض ما قيل عن ابن سند

قال عنه صاحب حديقة الأفراح: «هو طرفة الراغب وبغية المستفيد الطالب، وكان له

طبع في مدينة «بومباي» بالهند عام 1315هـ.

2 - أصفى الموارد من سلسل  
أحوال الإمام خالد. طبع في  
القاهرة عام 1313هـ

3 - أوضح المسالك على مذهب  
الإمام مالك. طبع في الهند عام  
1310هـ

4 - كتاب تفهيم المتعلم - طبع  
في قازان عام 1896م

5 - مختصر مطالع السعود -  
اختصره أمين الحلواني. طبع في  
القاهرة عام 1371هـ.

### مؤلفاته المخطوطة:

1 - شرح اللبيب ونظم قواعد  
الإعراب - لابن هشام.

2 - منظومة في فقه المالكية،  
سماها الدررة الثمينة في مذهب  
عالم المدينة.

3 - كتاب فكاهة الساحر.  
توجد نسخة خطية منه في دار  
الكتاب المصرية.

4 - كتاب الضغر في أعيان  
القرن الثاني والثالث عشر.

5 - مطالع السعود في أخبار

رفعتي أن يقال هذا أديب

جاء بطنا وفيه طرف ولطف

ومن شعره الغزلي:

صلوا صبكم إن الهوى قاتل له

ومنو عليه بالوصال لكم منا

واسقنوه من صهباء تقريكم له

مثلثة تحكي مذاقتها منا

ومنوا بتكليم له حالة الرضا

ليرجع باطن الذي لم يشب منا

وله أيضا:

أيها الصب الأديب لا ترى وصل الحبيب

فالثرى لا ترى قبل تغيب الرقيب

وله:

قلت لما قال لي خشف الفلا

صف عذارى وقواي وأعجلا

يا عديم المثل قد كلفتني

غير ما أقدر حتى قلت لا

### مؤلفاته

لابن سند العديد من المؤلفات الدينية والتاريخية والأدبية  
وتتضمن مؤلفاته الكثير من أشعاره.

### مؤلفاته المطبوعة:

1 - سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد،

الوزير داود. توجد نسخة خطية  
منه في برلين.

6 - نسمات السحر وروضة  
الفكر.

بالإضافة إلى العديد من  
المنظومات في الفقه والعقائد  
وعلم العروض والحساب.

## الهوامش

- 1 - كاتب وباحث كويتي.
- 2 - مجلة الثورة العراقية - العدد 8 - 1990م ص 30.
- 3 - مخطوطة نظم العشماوية - عثمان بن سند.
- 4 - مختصر مطالع السعود أمين الحلواني.
- 5 - محمود الألوسي صاحب التفسير ————— 1217 - 1270هـ.
- 6 - عثمان بن سند - مجلة لغة العرب - السنة الثالثة ص 180.
- 7 - حلية البشر - في تاريخ القرن الثالث عشر - عبدالرزاق البيطار ج 1 ص 407.



---

# عبدالرزاق حميدة: رائد الدراسات العربية المقارنة

---

د. محمد حسن عبدالله

منذ ما يقرب من نصف قرن أصدر الدكتور عبدالرزاق حميدة كتابه «في الأدب المقارن»، وحينها لم يكن هذا العلم معروفا تماما لدى دارسي الأدب في مصر، لذا فقد فتح هذا الكتاب بابا لحقل فسيح وخصب على هذا اللون من ألوان النقد الأدبي، الذي صار بدوره يسهم إسهامات عميقة في النشاط الإبداعي لأجيال عديدة من الباحثين. هذه المقالة تقف بنا عند الكتاب والكاتب لنعرف شيئا عن البدايات.



الدكتور عبدالرزاق حميدة  
المدرس بكلية دار العلوم، جامعة  
فؤاد الأول (جامعة القاهرة فيما  
بعد) أول من استخدم مصطلح  
الأدب المقارن عنواناً لدراسة  
محددة بمسائل وقضايا هذا  
الفرع من الدراسة النقدية، إذ  
صدر كتابه «في الأدب المقارن»  
عن مكتبة الأنجلو المصرية في  
فبراير 1948 - وقد قسم كتابه  
إلى تسعة أقسام، يقوم بعضها  
على موازنات لا تتجاوز المقابلة  
بين نصوص من الشعر العربي،  
مثلما صنع مع مقطوعة تنسب  
لحمودة الأندلسية، وأبيات  
للمتنبي في وصف الطبيعة،  
ومثل موازنته بين الملامح  
العامة، المشتركة، والمتغيرة  
ما بين العصرين: الجاهلي  
والأموي، ولكنه قد يبدأ  
بالموازنات، في داخل الأدب  
العربي، ثم يطور دراسته إلى  
المستوى المقارن حين يمتد بها  
إلى آداب أخرى، مثل دراسته  
لطائفة من أشعار أبي العلاء  
المعري، وأشعار بشار بن برد،  
من منطلق الأثر الانعكاسي لفقد  
حاسة البصر، ثم يقارن بين  
خصائص شعرهما (الحكومة  
بحدود الاستطاعة) وبعض  
أشعار ملتون، وأشعار بوب

(الشاعرين الإنجليزين) التي ظهرت فيها آثار فنية، أو  
نفسية، لفقدتهما حاسة الإبصار. وكذلك كتب فصلاً عن  
«وحي البحيرات» عرض فيه لقصيدة البحري في وصف  
بركة المتوكل، وقصيدة المتنبي في بحيرة طبرية، وقارن  
بينهما وبين قصيدة الشاعر الفرنسي الرومانسي لامرتين  
بعنوان «البحيرة» وهي أشهر قصائد هذا الشاعر وأقواها  
تعبيراً عن رومانسيته. وكذلك فعل بالنسبة لموضوع «صيد  
الذئب» إذ تعرض أكثر من شاعر لوصف الذئب، وتأمل  
طبعه وحياته، وربما دخل الشاعر معه في علاقة، وأقدم  
شاعر عربي فعل هذا هو الفرزدق، ومن بعده البحري، ثم  
الشريف الرضي، وسنرى كيف أجرى الدكتور عبدالرزاق  
حميدة موازنته بين قصائد هؤلاء الثلاثة، محدداً الفروق  
الصياغية والنفسية بينهم، ثم يجري مقارنة بين قصائدهم  
وقصيدة الشاعر الفرنسي الرومانسي الفريد دي فيني عن  
صيد الذئب.

من رؤية مقارنة أيضاً يحاول الباحث أن يطرح، ويفسر  
بعض قضايا الأدب العربي قديمه وحديثه، مثل ندرة أدب  
الصيد البحري عند العرب، ومثل محاولة اكتشاف أقدم  
المسرحيات، كما يتطرق إلى بعض القضايا النظرية المتعلقة  
بالأدب المقارن، مثل: صعوبة المقارنات (ومن خلالها  
يتعرض إلى عدة الباحث في الأدب المقارن) ومثل: فائدة  
المقارنات، ويقصد بها دور الدراسات المقارنة في تنمية الفكر  
النقدي، وتطوير الأدب.

مما يستحق الالتفات أن تكون كلية دار العلوم، ذات  
الاهتمام الواضح بالتراث العربي، هي الأسبق إلى الإعلان  
عن هذا العلم الجديد، وإدخاله في مناهجها. لقد توقفت جهود  
عبدالرزاق حميدة عند هذا الكتاب الوحيد، الذي صدر في  
نفس العام الذي تحولت فيه دار العلوم من مدرسة عليا، إلى  
كلية جامعية، من كليات جامعة فؤاد، إذ توفي الباحث بعد  
ذلك بعدة سنوات، ولكن جهود دار العلوم تدعمت، واستقرت



ثم يحدد قصائد المقارنة،  
وأسماء شعرائها، على أنه يتبع  
اسم كل شاعر بصفة نفسية أو  
فنية، سيحاول أن يجد لها سندا  
في القصيدة موضوع الدراسة  
يقول:

«ومن أهم ما نذكره لذلك في  
الأدب العربي ثلاث قصائد،  
إحداها للفرزدق الشاعر الأموي  
الفخور، وثانيتها للبحري  
الشاعر العباسي الفنان، والثالثة  
للشريف الرضي، المشهور بحسن  
الديباجة، ورقة الشعر، وأستاذ  
مهيار الديلمي في حلاوة النسيج  
وسحر الموسيقى».

هكذا تم اختزال صفات كل  
شاعر في صنعة واحدة،  
فالفرزدق فخور، والبحري  
فنان، والشريف الرضي مشهور  
بحسن الديباجة والرقعة. وهذه  
الطريقة في إسباغ الألقاب تلحق  
ضرا بالدراسة، أولا لأن  
الشخصية الإنسانية والفنية  
للشاعر أو الأديب أكثر تعقيدا  
من أن تحيط بها كلمة واحدة،  
وثانيا لأن بين هذه الألقاب - على  
افتراض أنها صحيحة ودقيقة -  
اختلافًا، فالفخر صنعة نفسية،  
والفن صفة جمالية وإن تكن  
غامضة الدلالة، وحسن الديباجة

لها الريادة في مجال المقارنة بعودة الدكتور محمد غنيمي  
هلال من فرنسا، وعكوفه على ترسيخ مفهوم هذا العلم على  
أسس المدرسة الفرنسية، وتوجيهه لعدد من أعضاء هيئة  
التدريس بالكلية، من الباحثين الجدد، إلى الاهتمام به.

إن كتاب الدكتور حميدة لم يتعرض لقضية المنهج، ومن  
الواضح أنه لم يلتزم بمبادئ المنهج الفرنسي، فليس لدينا  
ما يؤكد، أو حتى يحمل على الظن، أن لمرتين قرأ قصيدة  
البحري، أو قصيدة المتنبي عن البحيرة، قبل أن يكتب  
قصيدته في الغرض ذاته وكذلك الأمر فيما يتعلق بصيد  
الذئب، والباحث نفسه لم يطرح قضية التأثير والتأثر، ولم  
يشغل نفسه بها بأية درجة، لقد تعامل مع النصوص  
بموضوعية مطلقة، وباستقلالية كاملة، وكأن كل شاعر  
لاحق - حتى في داخل الأدب الواحد - لم يأخذ علما بما كتب  
الشاعر السابق في نفس الموضوع. مع هذا فقد أجريت  
المقارنات بكثير من التحفظ والحذر، وعدم المغامرة بالرأي، إلا  
ما يكون مصدره المعرفة العامة بحياة الشاعر وطبيعة فنه،  
بصرف النظر عن الالتزام بحدود قصيدته.

سنوقف عند موضوع «صيد الذئب» نتخذة طريقا  
للتعريف بمنهج الدكتور حميدة في إجراء المقارنة، وهذا  
الموضوع في كتابه «في الأدب المقارن» ينبسط على الصفحات  
ما بين رقم 135 و 143 في الطبعة المشار إليها.

### صيد الذئب

يبدأ طرح الموضوع بمقدمة عامة عن العلاقة بين الناس  
والذئب، وأنها ليست من المودة في شيء، إذ يحكمها عدا  
متبادل، جسده قصص كثيرة على لسان الحيوان، ويختتم  
هذه المقدمة ببيت مشهور من الشعر القديم، يعطي إحساسا  
قويا بمعرفة العرب للذئب، وتخوفهم منه:

ينام بإحدى مقلتيه، ويتقي

بأخرى المنايا، فهو يقظان نائم

من الاهتمام الخاص بالجوانب الفنية للقصيدة، بصرف النظر عن نزعة الفخر التي تمدح بها الفرزدق حتى على الحيوان فيقول:

«وكان الفرزدق سريع العرض واضح الصور، حتى لتكاد تبصرها في شعره. وللفرزدق طريقة في الصياغة وهي طريقة تثور أحيانا على مألوف العرب، فيقدم ويؤخر كما يشاء ويتعب رجال النحو في إعراب أقواله ورجال البلاغة في تحليل هذه الأقوال، ويضع في شعره ذخيرة من شواهد هذين العلمين كالبيت الأول والثاني في الأبيات المتقدمة وكذلك البيت الأخير من هذه القصة وهو:

وكل رفيقي كل رحل - وإن هما

تعاطى القنا قوماهما - أخوان

أما قصيدة البحري، فالامتداد القصصي فيها أقوى وضوحا، والصور البيانية (وبصفة خاصة التشبيهات) كثيرة فضلا عن بعض فنون البديع التي جاءت بمقدار، ولهذه الأسباب فإن الدكتور حميدة لم يجد بدا من إطالة الاقتباس من قصيدة البحري، في هذا الجزء الخاص بصراعه مع الذئب:

وليل كأن الصبح في أخرياته

حشاشة نصل ضم أقرنده غمد

تسربلته والذئب وسان هاجع

بعين ابن ليل هاله بالكرى عهد

أثير القطا الكدري عن جثمانه

وتألفني فيه الثعالب والربيد

وأطلس ملء العين يحمل زوره

وأضلاعه من جانبيه شوى نهد

له ذنب مثل الرشاء يجره

ومتن كمتن القوس أعوج مناد

والرقة صنعة تتصل بالصياغة، وثالثا أن إطلاق هذه الصفات في مدخل الدراسة سيترتب عليه نوع من الالتزام، أن يبحث عن معنى هذه الصفة في القصيدة المختارة، وقد يقع في التمثل والمبالغة، كما أنه لن يتمكن من مغادرة الدائرة التي قيد نفسه بها حين اختار أن ينص على هذه الصفات. وهكذا يعرض قصيدة الفرزدق من منظور نزعته إلى الفخر.

«أما الفرزدق فهو كما قدمت، فخور بما يفخر به العربي، من إكرام الضيف، وقد كان ضيفه ذئبا دعاه لناره، وشاركه في زاده، وبات يطعمه «على ضوء نار مرة ودخان» فلما أحس بأن الذئب قد تكثر ضاحكا قال له الفرزدق، وسيفه في يده:

تعش فإن عاهدتني لا تخونني

نكن مثل من (ياذئب) يصطحبان

وأنت امرؤ (ياذئب) والغدر كنتما

أخيين كانا أرضعا بلبان

ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى

رماك بسهم أو شباه سنان

غير أنه لا يلبث ألا يجد مفرا

طواه الطوى حتى استمر مريره

فما فيه إلا العظم والروح والجلد

يقضقض عصلا في أسرتها الردى

كقضقضه المقرور أوعده البرد

سمالي وبى من شدة الجوع مابه

ببيداء لم تعرف بها عيشة رغد

كلانا به ذئب يحدث نفسه

بصاحبه والجد يتعسه الجد

عوى ثم أقعى، فارتجزت فهجته

فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها

على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرأة وصرامة

وأيقنت أن الأمر منه هو الجد

فأتبعته أخرى فأضللت نصلها

بحيث يكون اللب والرعب والحد

فخر وقد أوردته منهل الردى

على ظمأ لو أنه عذب الورد

وقمت فجمعت الحصى فاشتويته

عليه وللرمضاء من تحته وقد

ونلت خسيسا منه ثم تركته

وأقلعت عنه وهو منعفر فرد

ثم يقول معقبا:

لقد حكمت فينا الليالي بجورها

وحكم بنات الدهر ليس له قصد

أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها

ويأخذ منها صفوها القعد الوغد

ذريني من ضرب القдах على السرى

فعزمي لا يثنيه نحس ولا سعد

سأحمل نفسي عند كل ملمة

على مثل حد السيف أخلصه الهند

ليعلم من هاب السرى خشية الردى

بأن قضاء الله ليس له رد

ثم يأتي مكان الدراسة

الفنية، فنجده يوجه جل عنايته

إلى المعاني الجزئية، والصور

الجزئية كذلك، دون أن يفرض

للإطار العام الذي بدأت به

القصة وتمت حتى انتهت

بالصراع إلى غايته، وإن يستعين

بالمصطلحات البلاغية المألوفة

كالتشبيه، والجناس، فإنه لا

يستخرج منها دلالة نفسية أو

علاقة فلسفية، إنها تعامل

معاملة تقليدية، كل منها في عزلة

عن الآخر، يقول:

«ومن يقرأ هذه القصيدة من

أولها إلى آخرها، يحكم للبحري

فيها بالوصف الدقيق، لا

بالخيال العميق، وبحسن

السبك، واختيار الألفاظ اختيـ

ايعرض علينا هذه الصور

الكثيرة، واضحة جلية.

وبتسلسل الوصف جاء خفيفا  
على السمع لا تكلف فيه ولا  
تعمل، فالجناس فيه جميل  
كقوله «طواه الطوى حتى  
استمر مريره» والمقابلة في قوله:  
«أثير القطا» وقوله «وتألفني فيه  
الثعالب» ودقة الترتيب الذي  
يلائم منطق الحوادث في قوله:  
«عوى ثم اقعى.. إلخ البيت».

أما تشبيهاته - وهي مظهر  
الخيال في وصفه - فهي  
تشبيهات مألوفة لا عمق فيها،  
ولكنها مع ذلك قوية كاشفة،  
كتشبيه الذئب بالرشاء، وظهر  
الذئب بمتن القوس، وصوت  
أسنانه بقضضة المقرور،  
وتشبيه السنان المرسل على  
الذئب بالكوكب المنقض، وأني  
لأشعر بتزاحم الصور في هذا  
البيت وأشهد للبحثري على  
الرغم من هذا بقوة الشاعرية  
التي استطاعت أن تصل إلى هذا  
التشبيه».

ثم يصل إلى قصيدة  
الشريف الرضي، وهي ليست  
قصيدة قصصية، مثل قصيدة  
البحثري، ولهذا فإنه يستطيع أن  
يجتزئ منها ما يريد من أبيات  
تتعلق بالذئب أو بوصف الذئب  
في طبعه أكثر مما تصفه في

هيئته، تقول أبيات الشريف الرضي:

وعاري الشوى والمنكبين من الطوى

أتيح له بالليل عاري الأشجاع

أغير مقطوع من الليل ثوبه

أنيس بأطراف البلاد البلاقع

قليل نعاس العين إلا غيابه

تمر بعيني جاثم القلب جائع

يرأوح بين الناظرين إذا التفت

على النوم أطباق العيون الهواجع

له خطفة حذاء من كل ثلة

كنشطة أقنى ينفذ الطل واقع

طوى نفسه وانساب في شمله الدجى

وكل امرئ ينقاد طوع المطامع

إذا فات شيء سمعه دل أنفه

وإن فات عينيه رأى بالمسامع

تطالع حتى حك بالأرض زوره

وراغ وقد روعته غير ظالع

إذا غالبت إحدى الفرائس خطمه

تداركها مستنجدا بالأكارع

ثم يعقب الدكتور حميدة على هذه الأبيات بملاحظات  
النقدية السريعة، أكثرها تقليدي مألوف، لكن خبرته الجديدة  
تلتقط بعض ما سبق إليه القدماء من ابتكار في التعبير  
والتصوير، ويعد - الآن - من منجزات الحداثة، يقول:

«ستجد بعد قراءة هذه الأبيات صدق ما قدمناه من أنه  
وصف الذئب في طباعه، فذكر أنه قليل النوم، وأنه جريء،

ومطاردتها. والقصة وراء القصيدة، أن الشاعر خرج مع بعض رفاقه إلى الغابة لصيد الذئب تسبقهم كلابهم المدربة. ساقهم الطراد إلى الوقوع على «أسرة ذئبية» من أب وأم وصغيرين، فتصدى الأب يدافع عن حماه، إذ أنشب أنياباه ومخالبه في أقوى كلاب المطاردة، ولم يتركه حتى صرعه، وحتى صرع هو بدوره بالرصاص والخنجر. لقد أفلتت الأم بطفليها، ولقن الذئب مطارديه من البشر درسا في الكبرياء والفداء.

#### موت الذئب

كان السحاب يمر على وجه القمر الملهب  
كما يتصاعد الدخان فوق اللهب  
وكانت الغابات مظلمة إلى الأفق  
وكنّا نمشي صامتين على  
الحشيش الرطب  
في المرعى الكثيف، والمروج  
البادية العشب  
عندما أبصرنا تحت أشجار  
الشربين، وكأنها مما ينبت في  
إقليم «لاند»

وأنه حذر فلا ينام إلا غراراً، وأن جفنيه لا يطعمان الغمض معاً، بل يراوح بينهما فينام بإحدهما ويترك الأخرى مفتوحة. ومن خير ما نجده له في القصيدة هو قوله في وصف قوة الحواس عند الذئب.

إذا فات شيء سمعه دل أنفه

وإن فات عينيه رأى بالمسامع

فهو دليل على أن حواس الذئب مرهفة، وأنه يستخدمها جميعاً في معرفة الأماكن التي فيها فرائسه. وفي آخر البيت شيء يبدو غريباً في ذلك الوقت، وإن كان علماء النفس قد عنوا به الآن وبحثوا فيه كثيراً وهو ما يسمى «توافق الحواس Concordance of The Senses»، ويقصدون به أن من الحواس ما يؤدي عمل غيره أحياناً كأن ترى العين جميل الأصوات، وأن تسمع الأذن عاطر الموسيقى وأن يتذوق اللسان حلاوة الروائح وقد يبدو لنا هذا خلطاً واضطراباً، والحق أنه ليس كذلك فإن الخيال كثيراً ما يرى في الأشياء صفات غير ما تعارف الناس عليه فيترجم الأدباء لنا ذلك الخيال كما ترجمه الشريف الرضي في قوله: وإن فات عينيه رأى بالمسامع».

وإلى هنا يمكن أن نلاحظ أن الباحث قد تناول كل قصيدة في ذاتها، محدداً أهم ملامحها في رأيه، دون أن يتطرق إلى ما وراء ذلك من الجوانب المشتركة، أو تحليل الجوانب المميزة لتجربة كل من الشعراء الثلاثة، حتى يصل إلى القصيدة الرابعة، قصيدة الفريد دي فيني، وهو شاعر فرنسي، رومانسي (عاش بين عامي 1797 — 1863) وهي قصيدة قصصية محكمة البناء، ولهذا يصعب حذف شيء منها، وقد ترجمها الدكتور حميدة، ونثبتها هنا بنصها، وينبغي أن نلاحظ أن الشاعر الرومانسي شديد الحفاوة بالطبيعة، يرى في الكائنات وأنواع الحيوان رموزاً لقوة الحياة، وجمالاً فطرياً فريداً، وربما: حكمة لا يرقى البشر إلى إدراكها، إلا أن يتعلمها من هذه المخلوقات الرائعة، التي تعاني من قهر الإنسان لها،



تلك المخالب الكبيرة التي طبعتها  
الذئب الهائمة وهي تفر أمامنا  
أصغينا، وقد حبسنا أنفاسنا  
ووقفنا في أماكننا ولم تكن  
الغابات ولا السهل  
ترسل أي همسة في الهواء، إلا  
دوارة الريح، التي كانت ترسل  
أناتها في الفضاء  
كان الهواء يتحرك عاليا عن  
الأرض  
فلا يلمس بأقدامه إلا عالي  
الأبراج  
وأشجار الكافور أمام محني  
الصخور  
ظهرت متكئة على المرافق كأنها  
نائمة وعليها غطاء  
وخشعت الأصوات، حين كان  
شيخ الجماعة يطلب صيدا  
وقد حنى رأسه ناظرا إلى الرمل  
ثم أخبرنا - وهو الذي لم نجرب  
عليه خطأ -  
بصوت منخفض، أن ذلك الأثر  
الجديد  
يدل على مسير، وعلى مخالب  
قوية من حديد  
لذئبين من أقوى الذئاب،

يتبعهما جروان  
فأعدنا المدى سريعا  
وأخفينا بنادقنا ذات اللعنان  
ومشينا خطوة خطوة نفرق الأغصان  
ووقف ثلاثة منا، وأنا الذي كان يبحث عما رأوا  
أبصرت فجأة عينين بالشر ترميان  
ورأيت بعيدا، أربعة أشباح ضئيلة  
كانت ترقص في الفجر على أعشاب الخميطة  
كفعلها دائما. وكان لها أصوات صاخبة  
وقد عاد رئيسنا - إنها كلاب صيدنا اللاعبة -  
أما والدا الذئب فكانا يتلاعبان ولا يهتمان  
لعلمهما بأنهما بقرب دار عدوهما الإنسان  
وقد نام غرارا بين ما شيد من جدران  
كان أبو الذئب واقفا، وقد وقفت ذئبة بعيدا  
وظهرها إلى شجرة، فكانها ذئبة الرخام التي حباها  
الرومان بالتقديس  
والذي حنا جانبها بشعرهما الغزير على الإلهين ريمس  
وروميولس  
عاد الذئب وأقعى وذراعه قائمتان  
وقد غارت مخالبهما المعقفة في الرمال  
لقد أخذ على غرة فأرى أنه هالك  
إنقطع عليه خط الرجعة، وسدت عليه المسالك  
فتح فمه الملهب وأمسك أقوى كلابنا من زوره  
المضطرب



يا أسفا: ما أشد خجلي من  
جنسي

بالرغم من هذا الاسم العظيم  
«الإنسان»

أما كيف يغادر الإنسان  
الحياة وما فيها من عذاب أليم  
فإنك أنت الذي يعلم ذلك  
أيها الحيوان العظيم

وإذا رأيت ما يأتي الإنسان  
على الأرض وما يذر علمت  
الصمت وحده أعظم الأشياء،  
وكل ما عداه هذر

آه: حقا لقد فهمت منك أيها  
الوحش الهائم

وأخر نظرة منك قد نفذت إلى  
قلبي

لقد قال: إذا استطعت فافعل  
ما يهديك إليه قلبك

واتركه يدرس ويفكر إلى  
ذروة الكبرياء الرواقي

التي بلغت أُنأ، ربيب  
الغابات

أما الأئين والبكاء والضراعة  
فكلها حقيرة

وَأد واجبك الطويل الثقيل  
نشطا

في حدود الطريق الذي

ولم يسترخ فكاه الحديديان حتى حلقومه

بالرغم من الرصاص الذي نفذ من أديمه

ومن المدى المشحونة التي تلاقت متقاطعة في أحشائه

حتى مات الكلب في قبضة فكيه

فتركه يتدحرج تحت أقدامه، ثم رمقنا بعينيه

لقد غاصت المدى إلى مقابضها في أحشائه

وسمرته في الأرض غارقا في دمائه

وأحاطت به بنادقنا فصارت حوله هلالا مريعا

وأعاد النظر إلينا ثم خر صريعا

وجاهد أن يلعق ما فاض من حول فمه من دماء

وأغمض عينيه الواسعتين من غير أن يصيح صيحة  
واحدة

وضعت جبهتي على بندقيتي، وهي خالية

وأسلمت نفسي للتفكير، ولم أستطع أن أحمل نفسي

على اقتفاء جرويه وذئبته التي

كانت ترغب أن تراه راجعا: وأكبر ظني أنه

لولا الجروان لرفضت أرملة الحزينة الجميلة

أن تتركه يلقي منيته فريدا

لكن كان عليها أن تنقذهما كي يعلما

كيف يصبران على الجوع صبر الكرام

وَألا يتفقا مع الإنسان كالحيوان المستعبد

الذي يصطاد له من أجل المأوى

وهو سيد الغابات والصخور الأول

\*\*\*

رسمته الأقدار

ثم تحمل ومت صامتا كما  
فعلت

وبعد أن انتهى التعريب  
للقصيدة بكاملها، يقرر المعرب  
أنه لم يستطع أن ينقل ما  
يتجاوز المعاني والصور، أما  
ألوان الجمال الأخرى من  
الإيقاع، وروعة التعبير فإنها  
تختفي بالترجمة. ثم يعقد فقرة  
ختامية يجري فيها مقارنة بين  
قصيدة البحري، وقصيدة دي  
فيني، ساكتا عن قصيدتي  
الفرزدق والشريف الرضي، ولعل  
ما أغراه بهذا الاختيار المحدد أن  
قصيدة البحري مثل قصيدة  
الشاعر الفرنسي، جاءت في شكل  
قصة، قامت على صراع، انتهت  
إلى درس أخلاقي، أو فلسفي.  
إنه يبدأ بالتنبيه إلى خصائص  
قصيدة دي فيني، بصورة  
إجمالية:

«أول ما يلقاك منها هو  
التفصيل الذي عني به الشاعر  
الفرنسي. فقد تحدث عن الجو  
والمكان والوقت حديثا جميلا،  
نقلنا إلى حيث كان أولئك

الصيادون، وسرنا معهم خطوة خطوة ورأينا حركاتهم  
واضحة. وأبصرنا كلابهم في ضوء القمر ورئيسهم يستطلع  
الأماكن ويقرأ الآثار، ورأينا الذئب وهي تلهو، وأبا الذئب،  
وقد جاءه الموت من كل مكان، يسطو بأقوى كلاب الصيد  
فلا يتركه إلا جسدا خامدا، ولا يبالي بما مزق جلده من سهام  
ورصاص. ثم يموت كريما يأنف أن يئن، ويأبى أن يصيح». -  
ثم يستعيد - يليجاز شديد - خصائص قصيدة البحري،  
ليضع هذه الخصائص - بتركيز شديد أيضا - في مقابل فن  
دي فيني:

«أما البحري فقد كان سريع العرض في وصف الذئب،  
وكان أكثر إبداعا في هذه الناحية من «دي فيني» بالرغم من  
قلة أبياته في هذا الوصف، وقرأ من البيت الرابع إلى السابع  
تجد صدق ما أقول، أما «دي فيني» فيمتاز بالتفصيل في ذكر  
الوقت والجو والمكان، وحركات الصيادين وخطاهم،  
وبنادقهم ومداهم، مما لا نجد له ذكرا إلا قليلا عند البحري  
في الأبيات الثلاثة الأولى».

ثم يأتي الحكم النقدي على القصيدتين، لا يريد أن يكون  
شاملا أو مطلقا، وإنما يربط بين موضع التفوق في كل  
قصيدة، والدافع إلى كتابة القصيدة:

«ولا أستطيع أن أفضل واحدا منهما على الآخر لاختلاف  
الطريقة، إذ أراد «دي فيني» الوصف أكثر مما أراد البحري،  
فكان مقيدا بموضوعه أما «البحري» فيخيل إلي أنه أراد  
الفخر بشجاعته أكثر مما أراد الوصف، ولعل الذئب قد  
عرض له ولعله كان يبغى افتراسه، أما جماعة «دي فيني»  
فقد خرجت تبغي الصيد: وتطلبه ليلا في الغابات والسهول،  
فكان من واجبه أن يصف كل ذلك».

وأخيرا فإنه يتوقف عند «الدرس الفلسفي» الذي انتهى

فجعله فيلسوفا يهزأ بالموت،  
 ويلقى المنايا شجاعا في أنفة  
 وكبرياء، فلا يرضى أن يعرف  
 كيف مات، وفي آخر القصيدة  
 يدعو إلى هذا المذهب، ويود أن  
 يفعل المرء ما يهديه إليه قلبه،  
 وأن يظل دارسا مفكرا، وأن  
 يؤدي واجبه في الطريق الذي  
 رسمته الأقدار، وأن يعلم أن  
 البكاء والأنين والضراعة أشياء  
 حقيرة، وأن يستقبل الموت كما  
 يستقبله الرواقيون بنفس  
 راضية مطمئنة».

وفي ختام دراسته، يشير  
 الدكتور حميدة إلى أن قصيدة  
 الشاعر الفرنسي تفجرت أصلا  
 من منبع إنجليزي، من أبيات في  
 قصيدة للشاعر الإنجليزي  
 الشهير اللورد بيرون، تحدثت  
 عن الذئب الذي يموت صامتا،  
 وأن هذا الاحتمال الجليل أولى به  
 أن يكون للبشر الذين خلقوا من  
 طينة أسمى.

(انتهى)

إليه كل من الشاعرين في قصيدته، وهو يرى أن فلسفة  
 البحري عرضية سطحية، بعكس فلسفة دي فيني المؤسسة  
 على رؤية للوجود والحياة. وفاته أن يشير إلى الجانب  
 «التقني» عند الشاعرين، ففلسفة البحري «احتمالية» ليست  
 نابعة من موضوع القصيدة وتركيبها العضوي، وكان يمكن  
 أن تقول غير ذلك، أما الدرس الفلسفي في القصيدة الفرنسية  
 فإنه مستمد من التجربة، ومرتبطة بمراحلها، وهو ثمرة  
 طبيعية لرؤية الشاعر لموضوعه منذ البدء.

يقول في ختام مقالته:

«وقد كان ختام كل من القصيدتين فلسفة. أما البحري  
 فقد كانت فلسفته عرضية غير عميقة، لا تعتمد على دراسة  
 ولا مذهب فلسفي. إنها فلسفة العوام الذين هدتهم تجاربهم  
 إلى أن حادّثات الأيام تخطب خطب عشواء، أو أنها تصيب  
 الكرام وتدع اللئام. وأنها جائرة في حكمها على الكريم  
 بالشقاء، وعلى الأوغاد باليمن والرخاء  
 لقد حكمت فينا الليالي بجورها

وحكم ليالي الدهر ليس له قصد

أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها

ويأخذ منها صفوها القعد الوغد

أما «دي فيني» فقد عني ببيان فلسفته، التي كانت لها  
 حدود مرسومة في ذهنه، وفي شعره كذلك. وهي فلسفة  
 التشاؤم، الناشئة من المزاج السوداوي، ومن الظروف التي  
 مرت به في شبابه. إذ كان شقيا في زواجه وفي عشقه وكان  
 تحدره من أسر نبيلة، وكذلك نبيل أخلاقه، وسمو عقله على  
 أقرانه، سببا في ترفعه واعتزاله.

وقد وضع «دي فيني» هذه الفلسفة على لسان الذئب،

## «سياسي في دنيا القوافي»

- فارس الخوري أول وزير في عهد الاستقلال الأول  
- منحته جامعة كاليفورنيا شهادة  
دكتوراه لنبوغة السياسي  
- لو تفرغ للشعر لكان من بين الخالدين من الشعراء.  
ربحناه سياسياً وخسرناه شاعراً

فارس الخوري (ت 1962) شاعر سوري شغلته السياسة والكفاح لصالح قضايا وطنه، في النصف الأول من هذا القرن حيث استعرت نار المقاومة في أرجاء الوطن العربي الكبير ضد المستعمر.. ولئن كان فارس الخوري سياسياً ورجل اقتصاد ومشروعاً تقلد منصب رئيس المجلس النيابي السوري، ومدافعاً عن حقوق بلاده في المحافل الأوروبية، إلا أنه ظل على رباط وثيق بالشعر يجذبه إليه كلما ابتعد، ويلاحقه حيناً كلما شغلته قضايا السياسة.

هذه المقالة تفتح لنا نافذة على جوانب من شعره.

لسوريا، وبعضهم رآه من أبرز الاقتصاديين، ومؤسس المعامل والمصانع المساهمة، وآخرون تناولوه مشرعاً ورئيساً للمجلس النيابي، وبعضهم تحدث عنه لغوياً في المجمع العلمي بدمشق و...

لكن معظم الذين تحدثوا عن مناقبه نسوا شيئاً واحداً.. غاب عن ذهنهم أنه لم يكن زعيماً وطنياً، ورجل فكر، واقتصادياً، ورجل قانون فحسب، بل كان شاعراً من فحول الشعراء، لو تفرغ وأعطاه بعض عنايته لاستطاع أن يكون واحداً من بين الشعراء الكبار.

فماذا عنه شاعراً؟

في الثاني من كانون الثاني (يناير) من عام 1962م فقدت الأمة العربية فارس الخوري أحد الرجال العظماء..

وتبارى الكتاب والشعراء ورجال الفكر في ذكر مناقب الفقيه الراحل ومآثره، وبعضهم تناول من حياته الجانب السياسي، ومواقفه الوطنية، وجعلوه محقق الاستقلال



## فارس الخوري في سطور

في ضاحية هادئة من ضواحي دمشق، فتح فارس الخوري عينيه على هذا الوجود وفي طفولته المبكرة انتقل إلى دمشق.

في عام 1897 ضمن حفل كبير في جامعة بيروت الأمريكية تسلم الشاب فارس الخوري شهادته الجامعية. وفي اليوم التالي سمي أستاذاً في الجامعة نفسها، فعمل فيها حتى عام 1899.

انتخب ليكون مبعوث دمشق في البرلمان العثماني من عام (1914 - 1918) وبعد عودته سمي عضواً في مجلس الشورى السوري. وفي عهد الاستقلال الأول 1918 - 1920 عمل مع المغفور له الملك فيصل الأول فكان وزيراً للمالية. ثم أستاذاً في معهد الحقوق لعام 1940.

وقد أدى عمله في السياسة الوطنية مع إخوانه وزملائه إلى انزعاج سلطات الانتداب الفرنسية، فعملت على سجنه وتعذيبه ونفيه إلى جزيرة أرواد - في الساحل السوري - عام 1925 ثم إلى الحسكة السورية عام 1926 ثم إلى أميون في لبنان. لكن ذلك لم يكن ليفت في عضده فلم يستسلم وتابع نضاله فسافر في عضوية الوفد المفاوض إلى باريس عام 1936.

انتخب عضواً في مجلس النواب السوري ورفع زملاؤه إلى مقام رئاسة المجلس، وأعيد انتخابه ثانية عام (1943)، ثم اختير ليكون رئيساً للوفد السوري في مؤتمر (سان فرانسيسكو) لمنظمة الأمم المتحدة فساهم في وضع صك المنظمة، ونتيجة لذكائه الحاد ونبوغه السياسي منحه جامعة (كاليفورنيا) شهادة دكتوراه في السياسة الخارجية ثم عاد ليتسلم رئاسة المجلس النيابي (1945 - 1946) وألقت الأمة قضيتها الكبرى والمصرية بين يديه فحمل رسالتها إلى

مجلس الأمن في لندن فأدى الرسالة خير أداء وعاد إلى بلاده يحمل الاستقلال والجلاء.

## الشاعر الوزير

جرفته السياسة، وجرت عليه المحزنات صنوفاً فني أنه شاعر رقيق العبارة جميل اللفظ، له باع طويل في دنيا القوافي، فكان لايقول الشعر إلا في المناسبات أو في أوقات الفراغ.

ولم يمنع ذلك كله فارساً من أن يقول كثيراً من الشعر، فقد وقف على المنابر ليكون بطلاً من أبطال القوافي.

## ملحمته الشعرية

لم يكن مشاركاً في فن الشعر على قلة أو استحياء، بل إنك تجده في عام 1905 ينظم ملحمة تبلغ أبياتها عدة مئات، يصف فيها الحرب الضروس الدائرة بين الروس واليابان، وأسفرت عن انتصار اليابان، فنظم الفارس ملحمة ووصف

وقائعها وصفاً دقيقاً، وأرخها  
تأريخاً عادلاً ومنصفاً.

وقد أهدها إلى صديقه  
الدكتور حسين حيدر الذي قام  
بطباعتها في مصر وقدم لها  
تقديماً جميلاً.

بدأ الشاعر ملحمة بقوله:

أقل شرارة تغدو سعيراً

إذا الأطماع أفعمت الصدورا  
وقفة أخرى نقفها مع هذه  
الملحمة، نستمتع فيها إلى  
الشاعروهو يصور مآسى  
الحرب وثقل وطأتها على مشاعر  
الإنسان وأحاسيسه الحية، وقد  
جاء وصفه لها بمثابة لوحة فنية  
ناطقة، بقوله:

فكم أيدٍ بها بترت وسوق

بها كسرت وكم بقرت بطونا

وكم من أضلع سحقت وعنق

باه دقت. وكم شقت بطونا

ترى رأساً بلا جسم، وجسماً

بلارأس يفيض دماً مَعِينَا

هناك فتى يئن ولاسميع

ويجأ أن يعان ولامعينا

وذلك بالعناصر مستعين

وغير مفيدة أن يستعينا

فأين بنوه لو نظروا أباهم

وقد نسي الأقارب والبنينا

على مدر الثرى أمسى جديلاً

وفي جوف الطيور غدا دفينا

فمن الآيات نجد جنوباً إلى السلام وتنفيراً من الحرب  
بذكر أهوالها، على نحو ما فعل زهير بن أبي سلمى الجاهلي،  
ولكننا نجد تنوعاً في القوافي على نحو ما فعل أصحاب الملاحم،  
ورأيناه يركب البحر الوافر في هذه الأبيات متنقلاً بين روي  
الراء والنون ليشعر متلقيه بتغير الفكرة الجزئية من الحديث  
عن أسباب الحرب ودواعيها إلى نتائجها وبلاياها.

### دمعة على الصاحب

ومن الملحمة إلى رثاء الأصحاب والوفاء للأيام الخوالي  
التي ربطته بهم، لأن شعر فارس الخوري هو حياته، فكل  
قصيدة فيها صورة لحال من أحواله النفسية، ومجموعة  
الأشعار التي اطلعنا عليها تعد صورة للعصر الذي عاش  
فيه. والظروف المحيطة به. ولنستمع إليه في واحدة من  
مراثيه التي بكى فيها صاحبه ورفيق دربه في النضال الوطني  
الزعيم فوزي الغزي، فقد هزته الكارثة ووقف بلوعة وحرقة  
يرثيه بقوله:

يبكيك أحرار سورية وأنت أخ

يبكيك دستور سورية وأنت أب

من للصعاب إذا اشتدت معاضلها

من للخطابة يالسان من خطبوا

فأحرار سورية يكونه أخوا لهم في طلب الحرية لبلادهم،



ودستورها ييكيه والدأ ابتدعه، ويتأمل بحزن عميق رفقتهما  
الطويلة في الكفاح عن حقوق الوطن، وماجر عليهما من  
الشدائد فيقول:

كهوف أرواد مدت بيننا نسبا

باحبذا السجن بل يا حبذا النسب

حر الجزيرة أذكي من مودتنا

فزاد حر قلوب حشوها لهب

أخا السجن، أخا المنفى، أخاً وحبا

ما فرق الموت ما قد ألف الوصب

هذا إخاء عماده الجهاد الوطني والسجن والنفي والإخاء  
إذا كان كذلك كان دائماً (وصب)

### وأخرى على الشهداء

على أن خير ما قاله شاعرنا في باب الرثاء قصيدته  
الشهيرة في رثاء الشهداء الذين أعدمهم جمال باشا السفاح  
في السادس من أيار (مايو) عام 1916. وفي هذه القصيدة  
تتجلّى شاعرية فارس الخوري بأجلى معانيها. لقد هزته  
الفاجعة وأبكته وأدخلت الحزن إلى قلبه فحركت مشاعره  
المرهفة، فاستهل قصيدته بقوله:

كان التجلد في البلوى يؤاتيني

فما له حين أدعو لايلىبيني

ضاق الفؤاد بالآلم تبرحني

وفاجعات بنار الوجد تكويني

وفيهما يقول:

أبكي ومعدرة عيني إذا ذرفت

على الغضاريف منها والأساطين

على النجوم الدراري التي أفلت

واطلبت من دموعي كل مخزون

على شيوخ، على رهط الفتوة بل

على الليوث، على الغر الميامين

بيض الصحائف، ما هانوا ولا غدروا

أنقى وأطهر من زهر البساتين

ففي هذه الأبيات محاولة

للعزاء والصبر، لكن الشاعر

صرفها إلى التأبين بالثناء على

أولئك الشهداء.

### معدرة فحول الشعر

في عام 1940 توفي صديقه  
الشاعر رشيد نخلة، فأراد أن  
يرثيه، غير أن القوافي نفرت منه،  
فوقف يعتذر من فحول الشعراء  
الذين شاركوا في مراسم التأبين  
عن الإجابة في شعره بعد  
انقطاعه الطويل، فيقول (من  
بحر الوافر):

حفل تكريم لشاعر النيل حافظ إبراهيم، وتبارى الخطباء والشعراء في إلقاء كلمات المديح وقصائد الثناء على الشاعر الكبير. وكان فارس الخوري من الشعراء الذين احتفوا بشاعر النيل فألقى بصوته الجهوري قصيدة مطولة من روائع شعره، وكان مطلعها:

ليالي التصابي قد جفاني حبورها

وَلَمَّيْتُ السَّودَاءَ أَسْفَرَ نُورَهَا

تذكرت أيام السرور التي مضت

فياليت شعري هل يعود سرورها

وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن لقاءه مع شاعر النيل، فقال إنه جدد بلقائه عهد الشباب وأيام السرور. وخاطب الشاعر الكبير بقوله:

أحافظ حييت الشَّامَ تحية

يفوق عبير الروض منها عبيرها

رفعت لها الشعر النفيس عرائسا

بجانِبها تخفى وتُخجل حورها

وَألبستها ثوباً من الحمد دونه

حدائقها في زهوها وزهورها

فهو يشير إلى قصيدة قالها حافظ إبراهيم في دمشق، ولعلها تلك التي وصف بها نهر بردى فشكر له مافعل.

### الشاعر الضاحك

ذات يوم جرى بحث مفاضلة بين الأدبيتين الراحلتين مي زيادة وماري عجمي بحضور فارس الخوري، أيهما أفضل

فحول الشعر معذرة فإني

جفاني الشعر من عهد بعيد

وماذاك الجفا إلا لأنني

عييت به عن الشوط المجيد

أريد الشعر منخولاً فيعصى

وما أقصى المراد عن المرید

ولو هان العصي عليّ منه

وجنّ الشعر كانت من جنودي

فكان الشاعر يتواضع أو يقرر حقيقة نظرته إلى شعره، فهو كعلماء الشعر يريد شعراً يضارع مثال الشعر في وهمه، ولكن مايواتيه لا يعلو إلى ذلك المثال من شعر الفحول.

### الفارس يرحب بشاعر

#### الشعب أو النيل

مما يؤكد أن فارساً كان شاعراً جرأته على قول الشعر في حضرة الشاعر العربي الكبير حافظ إبراهيم، وكان ينازع شوقياً إمارة الشعر، بل كان أمير الشعراء عند الشعب، وكان ذلك في سنة 1929 إذ أقام المجمع العلمي العربي في دمشق

هذا شعر مصور، يحمل  
خفة الظل، وروح القائد الذي  
يضحك جادا لا كاذباً.

### ربحناه سياسياً وخسرناه شاعراً

يبدو أن شاعرنا طرق أبواباً  
عديدة من الشعر، ولم يقف عند  
لون واحد.

فقد كان فارس الخوري  
شاعراً في كل قصيدة كتبها .  
ويبدو أن الضائع من شعره  
أكثر من الموجود، فياحبذا  
لوجمع شعره لأنه يصور فيه  
العصر الذي عاشه.

غير أن مسؤولياته  
السياسية والوطنية والعلمية  
استقطبته على حساب الشعر،  
فخسرناه شاعراً كبيراً. لكن  
كسبه وطنه زعيماً قيادياً  
وسياسياً لامعاً في المحافل  
المحلية والدولية مدافعاً عن  
حقوق وطنه .

### عبدالمجيد محمود فتنه

صحفي عربي من سوريا.

وأطول باعاً في الأدب فارتجل فارس الخوري هذين  
البيتين: من (مجزوء الرمل)

يارجال الأريحيه

سجلوا هذي الشهاده

إن مارى العجمية

هي مي وزىـــــــــــــــــــــــاده

و ذات يوم من عام 1906 كان فارس الخوري يزور  
صديقه الشاعر سليم العنحوري فإذا بسبحة الفارس تنفرط  
وتتناثر حباتها على الأرض، فنهض السامرون يجمعونها  
فتم لهم ما أرادوا إلا حبة واحدة. أعيت الباحثين عنها.  
وانصرف الفارس إلى بيته فأرسل إلى صديقه العنحوري  
قصيدة يمازحه فيها ويطلب إليه مواصلة البحث عن الحبة  
ويحملة مسؤولية ضياعها بعد أن فقدت .

حلت بــــــــــــــــــــــدارك سبحتي

فجمعتها وأضعت حبه

صرع الفؤاد بفقدــــــــــــها

وغدوت أرجو منك رأبه

هي حبة القلب التي

ملكـت حشاشته ولبه

ضيعتها في لياــــــــــــــــــــة

حلت بها في النفس كربه



# رؤية عصرية لنص جاهلي (\*)

بقلم  
د. نجمة  
عبدالله  
إدريس  
قسم اللغة  
العربية -  
جامعة الكويت

والوعي بأسراره الفنية  
وعطاءاته الفكرية على  
السواء. وهذه المقالة تبجر بنا  
إلى السوراء في اتجاه العصر  
العربي البعيد، متسلحة  
بالرؤية الحديثة لتأخذ  
بأيدينا نحو آفاق جديدة  
لنص جاهلي قديم.

ظلت أجيال عدة تنظر إلى  
القصيدة العربية الجاهلية  
بوصفها مجرد «قصاصات  
شعورية» مبعثرة لا رابط  
بينها، إلا أن النقد الأدبي  
الحديث أفاد من أبحاث علوم  
النفس والإنسان ليصير أكثر  
قدرة على فهم النص الجاهلي

\* دراسة تحليلية نقدية لمطولة النابغة الذبياني والتي مطلعها :

ماذا تحيون من نؤي وأحجار

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار

وقد أوردها أبو زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب على أنها معلقة النابغة. ويمكن الرجوع لنص  
المطولة في ملحق البحث للاطلاع عليها.

يظل في الشعر الجاهلي - رغم بعد الشقة الزمنية بينه وبين عصرنا - ما يغري بالدراسة والاكتشاف، بل واكتساب الكثير من المعلومات المعرفية حول البيئة والتاريخ والمجتمع والإنسان. ولعل السبب في تجدد هذه القيمة المعرفية الزاخرة ينبض الإنسان وتحديها لآلة الزمن يعود، أولا وأخيرا، إلى عنصري الصدق والحميمية المتجسدين في ذلك البوح التلقائي الفطري المتصاعد بأنفاس الإنسان وهواجسه ومخاوفه ومحاولاته الدؤوبة للتكيف والتعايش مع مخاطر البيئة. إن الشاعر الجاهلي الذي يصعد ذلك النواح الشجي في وقفته الطللية أو يصف - مأخوذا أو مرتاعا - وحوش البيئة وحيواناتها، أو يستدعي صورة لغبار معركة لاتزال تترق حية في ذاكرته، إنما يفعل ذلك ممثلا لصوت الفطرة البدائي النقي حين كان الشعر الابن الحق للريح والصحراء والمطر والليل والوحش والنغم الكوني

المتصاعد من قلب الكائنات والأشياء. إن ما يجذبنا حقا إلى هذا الشعر الموهل في القدم هو عفويته الباهرة والمباشرة في تناول المعطيات والظواهر بيديه وأظافره العارية من «إتكيت» الفكرة و«هندام» الصياغة. وبذلك يوقظ فينا هذا الشعر البكر الشعور ببكارة الكون ونقاء التجارب الأولى، ويعيد على مسامعنا حوارات اللقاء الأول بين الإنسان والوجود.

ولعل في تميز مكانة الشاعر في ذلك العهد دليلا على ذلك التقدير الجليل للإنسان الذي يعرف كيف يقرأ صفحة الكون ويتوحد بها، ثم يترجم ما قرأ شعرا صافيا حارا يمس القلوب، فيجمله القوم ويسودونه ويطلقون عليه ألقاب التميز والتفرد. فهي هو زياد بن معاوية يسميه قومه «النابغة» لنبوغه في الشعر. والشعر حينذاك هو عصب الحياة وشرارتها الحقيقية. إنه اللسان والقلب، والسيف والدرع، والخيمة والمرأة، والقطاة والمهاة. إنه بكلمة أخرى الحياة مجتمعة. ومن استطاع أن يعانق الحياة بتلك الحميمية والصدق فإنه ينزل في قلوب الناس منزلة رسول الحكمة والمعرفة، وأية معرفة أجل من معرفة الإنسان والوجود!

إن دراسة نص كنص النابغة الذي بين أيدينا يفتح أمامنا مغاليق شخصيته ويرينا بعضا من مواقفه في الحياة والحب والسياسة، بل ويقربنا من تاريخ العصر ورجاله ومواقفه وتضاريسه، وحتى بيئته النباتية والطبقية والحيوانية. وبذلك يوحى النص بنوع من التكامل في الرؤية والشمولية في التصور، والطموح إلى بناء كون شعري يوازي مفردات الكون الوجودي في اتساعه وامتداده. ولعل هذا الملمح غير مقتصر على نص النابغة، بل نكاد نلمح في معظم النصوص الجاهلية وخاصة المطولات ذلك النزوع نحو الإحاطة بالحياة



## الولوج إلى النص

### الوقفة الطلالية: أبعادها ومدلولاتها

يستهل النابغة قصيدته بالوقفة الطلالية التي نستبعد أن شاعرا ما ابتدعها فसार على نهجه الآخرون. وإنما تنبثق في القصائد الجاهلية كضرورة بيئية حياتية وجدانية. فظاهرة التنقل والترحال وما تتطلبه حياة الصحراء من السعي الدائم وراء مواطن الكلا والمرعى كانت ولا شك من دواعي هذه الوقفة الباكية على الطلل. إن الترحال والفراق وما يولدانه من لوعة وشجن شديدا الارتباط بهذه الوقفة، بل هما من دواعيها وأسبابها الوجيهة. فممارسة هذا اللون من التعبير هو بعينه ممارسة الترحال والتنقل ومن ثم معاناة الفراق ومعاناة اللوعة والشجن. وبذلك لا نعتبر هذه الوقفة الطلالية تقليدا شعريا بل ضرورة حياتية منعكسة في الشعر، يمارسها الإنسان كطقس من طقوس البيئة

مجتمعة في نص واحد، ورسم عالم زاخر بالمواقف والتجارب والصراعات والمعتقدات ضمن إطار هذا النص. إنه حلم البحث عن القصيدة الكاملة، الشاملة للحياة برمتها. بيد أن بدائية التكنيك المستخدم، وسذاجة أسلوب عرض التجربة في النصوص الجاهلية عامة، وازدحامها بالمفردات الحياتية قد يضلل القارئ ويوحى له بتفكك النص وتمزقه. ولكن المتأمل للخيوط الخفية التي تمتد بين سائحة وأخرى قد يصل إلى تلمس تلك الشبكة الخفية التي تمد خيوطها في نسيج النص وتكاد تنجح في حياكة كون شعري أقرب إلى التكامل والتآلف منه إلى التنافر والتشعث.

إن هدف هذه الدراسة هو إعادة النظر في فهم تركيبة النص الجاهلي، ومحاولة تقييمه من خلال فهم التيار النفسي والانفعالي والفكري للشاعر ذاته باعتباره البؤرة التي تنبثق منها التجربة الإبداعية. فالتجربة الشعرية أثناء تخلقها لا تخضع لألية العقل والوعي بقدر خضوعها لفوضى الوجدان وتوترات الانفعال وسريالية العقل الباطن. والشاعر إلى جانب كونه محكوما بهذه التركيبة الإنسانية العامة، فإنه أيضا، بما يملك من رهافة وشفافية وتوقد، مهيا للرؤية والاستغراق والحدس والتجلي، ناهيك عن الذهول أمام الباذخ من الخيال والنادر من الصور والتهويم. وهو أثناء استغراقه في هذه الحالات النفسية المعقدة والمهيبة أقدر على الرؤية الشمولية وأجراً على تجاوز الجزئيات والتفاصيل والارتقاء نحو كون كلي على جانب من الاكتمال والتوحد. وبذلك يعاين الشاعر انفعاليا هذا الكون الكلي ويراه ببصيرته النفسية كالطيف السابغ يلوح من وراء تراكمات الجزئي والعارض من الموضوعات والتجارب والمواقف.

رحل عنها أهلها، والتي فعل بها الزمن فعله حتى تجيش نفسه باللوعة وتمتلئ جوانحه بالشجن وتنهمر عيناه بلا تحفظ. إن الشاعر هنا لا يبكي الحبيبة الراحلة التي تقطعت بينه وبينها الأسباب فقط، بقدر ما يبكي تلك المتأهة الروحية في صحراء بلا معالم لا تقوده إلى من يحب بقدر ما تضلله وتغويه. إنه ذلك الخوف الخفي من المجهول والخطر، ووقوف الإنسان بكل ضعفه وتناهييه وجهله أمام ذلك الكون القاهر المتمثل في صحراء غامضة لا متناهية، بل وجائرة لأنها تجبره على ما لا يحب من ترحل وتغرب، وتفرق بينه وبين أحبته. وهو فوق كل هذا يبكي أيضا انصرام الزمن والصيرورة المتمثلين في تلاشي الأطلال واندحارها تحت وطأة البلى. إن دورة الزمن هذه تذكره بنهاية الأشياء الجميلة: الحب والشباب والعمر. بل إن الحياة بكاملها في نظره سائرة إلى العدم والنهاية. وإزاء هذه المأساة الوجودية نجد الشاعر الجاهلي يصعد ذلك النواح الشجي ويرسل تلك اللواعج المنبعثة من نفسه المدلهمة، الضاجة بأسئلة الحياة الكبرى حول الموت والحياة، والكينونة والعدم.

والنابغة في هذا النص يمارس طقس هذه الوقفة الوجودية العميقة في مدلولاتها النفسية، فها هو يمر بديار مهجورة لحبيبة رحلت. وقد يكون هذا المرور حادثا بمحض المصادفة أثناء رحلة سفر مع أصحاب في قافلة صغيرة العدد. وما إن يصل الركب إلى موضع الذكرى حتى تفيض النفس بلواعجها ذاهلة متأملة متحسرة. وإزاء هذا المشهد المهيّب لا بد من الترحل من فوق ظهور الدواب والوقوف وقفة الهيبة والجلال أمام الأطلال الدارسة الناطقة بقسوة الزمن وجبروته. وهنا نجد النابغة يطلب من أصحاب الرحلة أن يقفوا وقفته

والعادة الاجتماعية المحكومة بجو الصحراء وقانون البقاء. أما مصطلح «تقليد شعري» فيمكن حينئذ انطباقه على أمثلة الشعر المتأخر زمنيا، حين بات الشعراء في عصور لاحقة يقلدون أسلافهم الجاهليين فاصطنعوا مقدمة طلبية يحاكون فيها المتقدمين عليهم، حين لم تعد حياة الصحراء والترحال في عصرهم غير زمن غابر يعيش في ذاكرة المدن الحضرية.

إن صورة الطلل كما يراه الشاعر الجاهلي هي ما يخلفه الراحلون من بقايا الديار، والتي بالضرورة تدل على رحيلهم وغيابهم في متاهات صحراء بلا معالم. وما إن تمر الأيام حتى تفعل فعلها فيما تبقى من موقد رماد، أو نؤي أو أثافي أو بعر. فالزمن ومروره لن يبقي على شيء. إذ إن الريح والمطر وعوامل الطبيعة سوف تمحو هذه البقية الباقية من الآثار التي خلفها الراحلون. وما إن يمر الشاعر بهذه المربع التي

المقفرة التي كما يفترض «لو كلمته» لربما باحت بما لا يعرف من أخبار المحبوبة الراحلة.. ولما أعياه الوجد في النهاية، وأدرك استحالة تقهر الزمن وعودة الحب انكفاً على نفسه يبحث عن شيء يتوحد به ويعانقه ليقيه تلك الغربة المدلهمة والوحشة الجائرة والفراغ الفاجر فاه، فلم يجد شيئاً غير نبات أعجم هزيل وموقد نار انطفأت شعلته. إن النبات الذي يصارع الموت، وموقد النار المنطفئ في هذا المشهد شيطان من متعلقات المحبوبة، يبحث الشاعر فيهما عن رمق الحياة والجدوة المتبقية من عاطفة غابرة، ولكن هيهات، فقطار الوقت منطلق ينهب الأرض ولم يتبق من محطة غير محطة الذكرى.

وإزاء هذه الوقفة الظامئة وحس الافتقاد نجد الشاعر يبحث تلقائياً عن شيء ما يعوض به ما يفتقده. وليس هناك أجدى من تلك الحيلة النفسية التي يلجأ إليها المرء عندما تضيق به السبل ولا

ويحيوا معه ما تبقى من ديار «نعم» بعد رحيل أهلها. وما الذي تبقى غير الماشية ونؤي القدور وأحجار المواقد!! وأما ما عدا ذلك فليس إلا الصحراء القفر الخالية. والفراغ الموحش هنا يكاد يكون فراغاً نفسياً أكثر من كونه فراغاً مكانياً، وهذا ما يدل عليه قوله: «أقوى وأقفر من نعم». فالذي جعله خاوياً صفصفاً ليس رحيل الأهل عامة، وإنما رحيل نعم بوجه خاص. لأنها تمثل بالنسبة له بؤرة الاهتمام والحب والرعاية التي تحيل قلب الصحراء البارد الشاسع إلى عش من الدفء والاحتواء. وبرحيلها عادت الصحراء باردة وشاسعة وبلا رحمة. ومما يزيد الأمر إيلاً أن الزمن وكر الأيام لن يدع بقايا ديار الحبيبة كما هي شاخصة باقية يتعزى بها الشاعر كلما أمضته الذكرى وبرح به الحنين، بل إن هبوب الرياح الهوجاء وتعريتها للصحور وتصرفها في تموجات الرمال سوف يطمس ما تبقى من أطلال ورسوم، وسيغثال العدم في النهاية مرابع الحب والسعادة الأولى. والشاعر لا يملك الآن غير هذه الوقفة الباكية وغير السؤال العبثي الذي يعرف إجابته: أين نعم؟ وأين الحب الذي كان؟ ولإدراكه لعبثية سؤاله فإنه يوجهه أناً إلى الناقة رفيقة سفره وترحاله، وأناً آخر إلى بقايا الديار الصماء التي لن تجيبه بالضرورة. إن هي إلا محاولة للتسرية عن النفس وإشغال لها عن الصمت المطبق الذي يضاعف الوحشة ويعمق شعور الاغتراب في كون يسعى إلى حثفه. وأظن أن هذا الحوار والسؤالات ليست إلا حوارات نفسية خفية تعتمل في وجدان الشاعر وقلبه ويتأملها وهو في خضم التجربة ذاهلاً مطرقاً، ولكن لا تنبس بها شفتاه. ولو نطق بها لكان الأحرى به أن يوجهها إلى رفاق رحلته لا أن يوجهها للناقة أو الديار

يجد في الواقع المعيش ما يشفي غليله. إنها حيلة الاستغراق في المشاهد الماضية وخیالات الأمس وأحلام اليقظة. وفي اللجوء إلى هذه الوسيلة تعويض نفسي عن الفراغ وقحط الحاضر أو قسوته. وهذا ما فعله النابغة عندما عاد بخیاله إلى الماضي البعيد واستعاد نبضه. فرأى نفسه لاهياً مع «نعم»، منعماً بسعادة الغافلين عن خيانة الأيام وتقلبها. ولعل في كلمة «اللهو» وما توحىه من غفلة الصبا وبراءته ما يثي بأن ذلك كان في فترة الشباب الأولى عندما كان الشاعر يهادن فيها السعادة ولا يلتفت لغدر الدهر، حين كان هو ونعم مجرد صبيين غريرين يتبادلان الأخبار ما تفه منها وما عظم، وكل منهما يستأثر صاحبه بحاجاته وأسراره دون سائر الناس. ولعل سذاجة تلك السن المبكرة تجعل المرء يظن أن كل ما يعن له هو سر كبير يجب ألا يبوح به إلا لمن

يستخلصه ويحبه!! إن هذه الأمور الصغيرة وغيرها تكتسب في سن متأخرة وبتأثير من الخيال والعاطفة - مهابة حلوة تشبه القداسة السرية المكنونة في القلب، لا يهرع إليها الإنسان إلا في أوقات المحل حين يقعي صفر اليدين من الحب، مندحراً أمام قطارات الوقت وزحف الهرم. إنها حالة تشبه التصابي المشبوب الذي لا يسيء إلى جلال السن بقدر ما يوحد بين اليقظة والهرم، ويخلق لنا إنساناً بديعاً يشع نضجاً وخصوبة وجدانية، إنساناً تأخذ الصور القديمة في عينيه أبعاداً جديدة وتخضع لتقييم جديد. فها هو الشاعر في نضجه وأمام تيار خيالاته القديمة النابضة يرى أن حبه لنعم وتعلقه بها كان أشبه بـ «حبال» خفية متينة تقيدته إليها، ولا فكك لمأسور من أسرهِ وخاصة إذا كان أسراً لذيذاً يشعر بالتوحد والاحتواء ولا يراد له انتهاء. إن الحرية هنا تغدو نوعاً من التيه والاعتراب الذي يربع الشاعر ويجعله يهرع «للأسر» الرحيم الذي يجد فيه أمانه ويجمع فيه شتات نفسه، ومنه يرتوي ويشبع ويقر عيناً. ولولا تلك الحبال اللذيذة - التي قد تكون جمالاً أو شيماً أو حديثاً حلواً أو روحاً مضيئة ساحرة - لربما كف قلب الشاعر عن الإيغال في هذه العاطفة، ولأفاق سريعاً من سورة الحب. وذلك لو حدث فهو ليس بالأمر الغريب على الإنسان الذي يغيره الزمن وصروف الدهر. إن الإشارة إلى تغير القلب بفعل الزمن تأتي كلون من الافتراض والتعميم اللذين تستدرجهما «الحكمة» المفاجئة التي قد تعن للشاعر في سياق خلقه الشعري فيتعلق بها كنوع من التقليد الفج الذي يقلق التدفق الوجداني للنص ويشوب شفافيته بشائبة عابرة. ولكن الشاعر سرعان ما يجتاز منعطف «الحكمة» الطارئة: «المرء يخلق طوراً بعد أطوار



الطيب النافح في الذاكرة فعله  
فيتمثل له الجيد والخد  
والريق الناضح بحلاوة  
الشهد ونشوة الخمر. وبذلك  
تتسلل نعم عبر روح الشاعر  
الذاهلة المتهاوية أمام صخرة  
الغياب لتستقر في جسده  
المتوتر بالرغبة. وهذا  
الاشتواء المفاجيء يأتي  
محاولة منه لتحقيق شيء من  
التوازن العصبي والنفسي.  
فالجائع إذا لم يجد طبقه  
المشتهى، الذي يضخ فيه  
نسغ الحياة يلجأ حتى لكسرة  
خبز يتلهم بضمها عن  
جوعه الكافر. وكسرة الخبز  
هنا هي هذا الخيال المشبوب  
يملاً فراغ اللحظة بالصورة  
والتهاويم وأشباح الجسد  
الناضح بالحرارة والرغبة.

ويفعل الخيال مرة أخرى  
فعله فيزيد العاطفة بهاء  
وجلالاً وندرة خارقة. لقد  
خرجت نعم بعد رحيلها  
الأخير من إطار الأدمية  
المحدود بالجسد والملمس  
والصوت والنظرة والإشارة،  
وغدت في وجدان الشاعر  
أشبه بالرؤيا الكونية

«ويثب بخفة ليقبض على ما انقطع من تيار تذكاراته،  
فيتواصل التداعي ويعود لتدفعه. ولكن التداعي فيما  
سيأتي من أبيات سيتقدم في الزمن قليلاً ولن يكون  
حول مشاهد الصبا الباكر، وإنما حول لحظات اللقاء  
الأخير الذي قدر له أن يكون قبيل رحيل المحبوبة  
مباشرة. فقد وصل لأسماع الشاعر أن «نعما» عاتبة  
عليه بسبب ما بدا لها أنه هجر منه أو انقطاع. ولكن ما  
إن سمع بهذا العتاب الرقيق حتى فاضت نفسه شغفا  
بتلك الغضبة العذبة فدعا لصاحبيتها بأجمل دعاء  
تعارف عليه الناس عصرئذ، وهو الدعاء لها بأن يسقي  
الله مرابعها بالمطر فيعم الهناء ويسمن الزرع والضرع.  
إنها دعوة إلى حياة تتفتح أكمامها بالعافية والنضارة  
والخير، وأي دعوة أجمل وأعظم من ذلك في بيئة قوام  
الحياة فيها يرتكز على المطر والعشب والماشية. بعد هذه  
الشذرة العابرة لذلك العتاب الذي مس القلب بلمس  
النار الحانية، يقف الشاعر وقفة متأنية عند مشهد  
الفراق الأخير. فها هو يلمح نعماً على عجل حين كان  
القوم منهمكين بشد الرحال وتهيئة العيس للرحلة. إنها  
اللحمة المباغثة التي تريع القلب وتزلزل أركانه، لمحّة  
واجه فيها الموت الحق وعايينه لا شيء إلا لأنها النظرة  
الأخيرة، النظرة التي أرادت لها الأقدار أن تكون، فكانت  
مباغثة عنيفة حارقة كبصمة النار. ثم رحلت نعم ولم  
تتبق إلا صورتها البهية تحتل أفق الشاعر وتمتد في  
سماواته.

ولعل الحرمان الآتي من شخوص المحبوبة  
شخصاً فعلياً يطلق العنان لتصورات الحس وتوتراته  
المراوغة بين الجسد والروح، فيخلق الخيال تلك الإثارة  
الحارة ويقرب الشاعر من ملازمة ذلك الجسد الفتي  
الذي ينتفض تحت وشاح يغري بما يخفي. ثم يفعل



الباذخة، تلوح متلعة  
بالغياب، مرتدية هيولى  
الروحانية.. ساكنة شغاف  
الفكر المطلق. وأي تعبير  
أجمل من ذلك التعبير الذي  
يجعل نعماً متوحدة بظواهر  
الطبيعة الغامضة المخيفة  
التي يقف أمامها الشاعر  
مرتجفا مذهولاً.. عاجزاً عن  
الإحاطة بمفردات تلك  
الصورة الكونية. لقد سبق  
أن وصف الشاعر نعماً بقوله  
«بيضاء كالشمس»، ولعل  
هذه الصفة فيها الكثير من  
الشمولية والاتساع، ولا يلجأ  
إليها الشاعر إلا لأنه يعجز  
عن تحديد تلك المرأة التي  
توحي بالجمال ولا تبوح به.  
والبياض هنا قد لا يعني  
بياض البشرة فقط، وإنما  
يشي بالبهاء والنضارة  
والحياة النابضة الحقّة. إنها  
كالشمس أم الحياة والعافية  
والنور، الشمس التي تظل  
قبلة نائية مشتهة ولا تتدنّى  
لتنشبه بالناس الأرضيين  
الملوثين بالسوء والنقص. ثم  
تتصاعد قيمة هذه الصورة  
وتتفتح كزهرة نادرة عندما

يكمل الشاعر:

أقول والنجم قد مالت أواخره

إلى الغيب تثبت نظرة حار

ألحة من سنا برق رأى بصري

أم وجه نعم بدا لي أم سنا نار

لقد رحلت الحبيبة مع رحيل النهار، فغابت شمس  
الكون وشمس القلب في ذات اللحظة، ومالت النجوم نحو  
المغيّب، وهجم الليل واختفت كائنات النهار. ولكن وجه نعم  
فقط بقي كبيراً حاضراً لا يغيّب. لقد تحول إلى ظاهرة  
كونية: برق ونار.. تحول إلى رؤيا خاصة بكون الشاعر..  
شاسعة كشساعته، باقية كبقائه، ومنصرة دائماً على  
اعتكار الليل وأستار الظلمة الكونية والقلبية.

وفي نهاية هذا المشهد الوجداني يلجأ الشاعر إلى توسيع  
مدى رؤيته البصرية، فيرسم اللوحة النهائية لهذا المنظر..  
فتأتي كلقطة الكاميرا السينمائية الذكية التي تتراجع إلى  
الوراء في نهاية المشهد لتلتقط لنا صورة كبيرة شاملة  
للأفق بكامله، فتبدو الأشياء بعيدة متناهية، متناسقة  
التكوين، بطيئة الإيقاع، خافتة الصدى. إنها أشبه باللوحة  
العميقة الأبعاد، نلمح فيها عالماً مكتملاً في جزئياته  
وموضوعه. والمشهد الفني البديع الذي يرسمه الشاعر هنا  
هو مشهد القافلة تدب في المدي وثيدة متمهلة ترتج  
هوادجها بما تحمل من نساء ومتاع فوق ظهور الجمال،  
وتتبع في صمت دليلها الذي زين لها الرحيل فترك في قلب  
الشاعر تلك الحرقّة المضنية التي لم يجد سبيلاً للتنفيس  
عنها إلا بوصف ذلك الدليل بأنه «سفيه الرأي». لقد  
أضحت نعم في هذا المشهد النهائي العام جزءاً من كل، إنها  
الآن نقطة في تلك اللوحة المهيبة لوحة الرحيل، وواحدة من  
أولئك النسوة النواعم اللواتي تحويهن الرعاية والعناية  
داخل الهوادج كما يحتوي الظليم بيضات أنثاه النعامة

## معركة الثور الوحشي وكلاب الصيد:

ويبدو أن صورة الثور الوحشي التي استدعتها مخيلة الشاعر تعود إلى مخزون ذاكرته. إذ لعله رأى في إحدى رحلاته صورة معركة حية نشبت بين ثور وحشي وعشرة من كلاب الصيد. ويبدو أن الشاعر انبهر من شراسة المعركة وشدتها فحفظت ذاكرته مناورات الثور الوحشي وجولاته الضارية في الدفاع عن نفسه. وها هو الآن في طريق رحلته يستعيد ما رأى في الماضي القريب أو البعيد، وتستحضر مخيلته النشطة صور المعركة حية ضاجة بالحركة والصوت واللون، فيتأملها ويتأني في استدعائها ورسومها مزجيا وقته الطويل الممل بحرارة المشاهد وعنفوانها وصخبها.

ولكن قبل أن يدخل في معمعة الصراع بين الثور الوحشي وكلاب الصيد يمهّد لذلك بوصف الثور وطباعه وبيئته وما تتميز به من نبات وطقس. وهذا التمهيد الجميل يوحي بإحساس الشاعر

بعنايته وحرصه. وشيئا فشيئا تغيب القافلة في المدى ويلتهم الأفق ظلالها الباقية. ويرى الشاعر نفسه من جديد يسقط في هوة الفراغ وحيدا أمام الأشباح المتلاشية. فيرتد عن اللوحة الفارغة منكسرا، يعانق الحنين المستيقظ، يهيج غناء الحمام النائح وتمضه غربة التفرد ووحشة المفازة.

## الرحلة والناقة:

وأمام تلاشي الآثار الأخيرة في ذلك المشهد الحميم المهيّب لا يجد الشاعر بدا من مواصلة الرحلة، رحلة السفر ورحلة الحياة في ذلك المهمة الموحش. ووصف الشاعر لتلك المفازة التي يقطعها على ظهر ناقته ليس تصويرا ظاهريا لذلك الطريق الوعر المتجهّم فقط، وإنما نستشف من ورائه وصفا أعمق لطريق الحياة ذاتها، الحياة التي لا تخلو من وعورة وشراسة ووحشة. بل إن الحياة تكاد تكون هي المفازة الحقيقية، بكل ما فيها من ظواهر كونية مهيبة في الأرض والسماء ومافيهما من ظواهر الصراع والتناحر بين الوحوش البرية أو بني الإنسان. لقد خبر الشاعر الكثير من تلك الظواهر في طريق رحلته. فها هو يجوب ذلك الوادي الموحش الذي لا يقطع صمته إلا عواء الذئاب ولا يزيد وحشته إلا الجفاف والقفر، يجوب هذا الوادي متفردا إلا من ناقته السريعة المشي المنتصرة دائما على وعورة المسالك وبعد المسافات. وها هو يمتطي ظهرها مزجيا نهائاته بالحذاء، ماضيا إلى غايته دون حيرة أو تلكؤ، يشجعه ما تبدي من نشاط، ويحثها ما تحس من لكزات قدميه على جانبها، فتتمو حماسته، ويزداد انطلاقها. هذا التجاوب الفريد بين الشاعر وناقته ينمي بينهما لونا من التعاطف الخفي الذي يظهر على شكل إعجاب شديد بصلاية الناقة وقوة تحملها، وهذا الإعجاب سيقود الشاعر تلقائيا إلى الإحساس بوجه التشابه بين ناقته وبين ثور وحشي قوي الشكيمة شديد التحمل.

بالرُوع والهيبة أمام مخلوقات الوجود وظواهره، والإعجاب بذلك التناسق والتكامل بين الكون والكائنات.. الكون المحكوم بقوانينه الطبيعية الضامنة للحياة والبقاء، والكائنات المسيرة بفطراتها وغرائزها.

ولعل أول صفة للثور تأخذ بروح الشاعر هي صفة التفرد والتوحش والتيه في البراري منفلتا من قطيعه وإنائه، وكأنه في تشرده هذا يلاحق أشباحا وخيالات سرابية تلوح له في الأفق فيتبعها مخدوعا موعلا في تيهه وتشرده. وإيراد الشاعر لهذا الخيال الشعري حول ملاحقة الثور للأشباح يبدو كلون من الإسقاط النفسي الذي يأتي عفوا في لحظات الذهول والاستغراق في التجربة الإبداعية. فالثور البري في تشرده وتيهه وفراره الدائم يتصرف تبعا لغريزته وطباعه الفطرية ولا يلاحق أشباحا أو خيالات. إنما الذي يلاحق الأشباح والصور والخيالات السرابية هو الشاعر ذاته. لذا غدا الثور الوحشي صنو نفسه ليس في التشرد والتيه فقط،

وإنما أيضا في الخوف من المخاطر والتوجس والوحدة وفقدان الطمأنينة.

ولعل من أسرار جمال التصوير الشعري في هذا الجزء من النص أن الشاعر لم ينظر للثور الوحشي ككيان منفصل عن بيئته ومرتعه الطبيعي، بل حرص على أن يرسم لوحة طبيعية مكتملة الأجزاء يبدو فيها الثور البري جزءا من كل. فها هو يرتع وسط أرض غنية بنباتاتها الذي نمته غزارة الأمطار، وغدا هو وسط تلك الأكمات وبألوانه وخطوط جسمه البيضاء والسوداء جزءا من الطبيعة الحانية التي تحميه وتؤويه وتوفر غذاءه وتضلل أعداءه عن مكنه. وحتى عندما تثور الأنواء ويهطل المطر الغزير وتهب الرياح الباردة محملة بالحصى وهشيم النباتات الجافة فإن الثور يجد ملجأه في ظل شجرة أو أكمة تحميه من ثورة الطبيعة وتهيب له مكنها مطمئنا في تلك الظلمة العاصفة.

ولكن هذه الطمأنينة سرعان ما تتحول إلى روع يستنفر خلاله الثور كل ما يملك من قوة وضراوة وعنف. فالحياتة ليست طمأنينة واحتواء فقط وإنما تنطوي أيضا، وبشكل أشد، على عنصر الصراع والتناحر، سواء بين الوحش والوحش، أو الوحش والإنسان، أو الإنسان والإنسان. وما رآه الشاعر في معركة الثور البري وكلاب الصيد صورة من صور الصراع من أجل البقاء. فalcناصر يسعى بكلابه لاقتناص الثور من أجل كسب رزقه والحفاظ على حياته، والثور يدافع عن نفسه ويصرع الكلاب بشراسة من أجل الإبقاء على حياته ووجوده أيضا. وفي النهاية يظل البقاء للأقوى في عالم بكر لم يعرف من القوانين غير هذا القانون الأولي المنبثق من قلب الفطرة والبداءة.

إن الإعجاب بالثور الوحشي وبسالته هو في الحقيقة إعجاب بالقوة والبأس والشدة. فالقوة هي القدرة على

هذه الذكرى بعثت من مرقدتها  
 بفعل التداعي الذي حدث نتيجة  
 الحديث عن معركة الثور البري  
 مع كلاب الصيد. فمعركة  
 الحيوان مع الحيوان استدعت  
 في الذاكرة معركة الإنسان مع  
 الإنسان، وأيقظت معها الشعور  
 بالأسى والتضعع والشفقة.  
 وهل هناك أمرٌ من شعور  
 الهزيمة وما يجره من خذلان  
 وضعف وضعة. وهذا ما عمق  
 نغمة الحزن والتحسر التي  
 رانت على النص منذ الوقفة  
 الطليّة مروراً بوصف وحشة  
 الرحلة، وانتهاء بالحديث عن  
 مشهد سبي النساء بعد  
 الهزيمة بكل ما يحمل من  
 ظواهر الذلة والاستباحة  
 والهوان.

وقد كان الشاعر يحس  
 بهذه الهزيمة قبل وقوعها. فقد  
 حذر قومه من مغبة التعدي على  
 وادي أقر الذي كان تحت

الحياة، أو هي الحياة ذاتها، والضعف هو الموت بعينه.  
 ووعي الإنسان البدائي لهذه الحقيقة يجعله يزدري ضعفه  
 الجسدي ويحتال عليه أحياناً بعقله وتدبيره، وأحياناً  
 باصطناع آلهة وثنية لها شكل الإنسان الجسدي ولكنه  
 يسبغ عليها من القدرات والقوى الخارقة ما يجعلها تفوقه  
 قوة وبطشاً. إنه يصطنعها لتحميه أو تدفع عنه الأذى  
 والمخاطر أو تحقق له ما لا يستطيع هو بضعفه وقصوره  
 أن يفعله. وهذا هو حلم «القوة» أكسير الحياة والبقاء.

إن استطراد الشاعر في وصف بطش الثور بـكلاب  
 الصيد العشرة هو من قبيل الإعجاب بخوارق الأعمال التي  
 لا يستطيعها هو أو بنو جنسه، لذا فهو يقف كالمتفرج الذي  
 ملأته الحماسة وأخذته الحمية انتصاراً للثور البري  
 وجبروته. ولعله في قرارة نفسه يتمنى لو كان يمتلك مثل  
 تلك القوة ليصارع بها صعوبات حياته وكلاب دروبه  
 النابحة. إنه لون آخر من الإسقاط يلجأ إليه الشاعر من  
 خلال هذه الأمنية الذاهلة التي يستغرق خلالها في الثور  
 الوحشي ويتقمصه ويكاد يحل في جسده الضاج بالعنفوان  
 والفتوة والبأس.

### حادثة وادي أقر(\*)

ولعل الحلم «بالقوة» يغدو مطلباً ملحا في الجزء الأخير  
 من النص عندما يستعيد الشاعر ذكر هزيمة قبيلته بني  
 ذبيان أمام الغساسنة وحلفائهم في حادثة وادي أقر. ولعل

\* كان الغساسنة يحمون وادي أقر الخصب ويمنعون عنه القبائل. ولما تجرأ بنو ذبيان على التعدي على هذا  
 الوادي لحق بهم الغساسنة وأوقعوا بهم وقعة منكرة، ونكلوا بالرجال وسبوا النساء. وإزاء هذا الحدث المؤلم يضطر  
 النابغة الذبياني لاسترضاء الغساسنة ومدحهم حتى يكفوا عن التنكيل بقومه ويفكوا أسر النساء، مضحياً بذلك  
 بحلفائه المناذرة خصوم الغساسنة التقليديين مما أثار غضبهم واستياءهم. وقد أكبر الغساسنة بعد مجموعة من  
 المدائح سفارة النابغة وعفوا عن أسرى قومه. وبقي النابغة في بلاط الغساسنة ردحا من الدهر حتى توفي عمرو ثم  
 أخوه النعمان، فرأى أن يعود إلى المناذرة حلفائه القدامى. وكان النعمان بن المنذر قد غضب عليه غضباً شديداً. وبذلك  
 كان ذنب النابغة عظيماً وقد أخذ يدفع عن نفسه في اعتذارياته المشهورة التي قدمها إلى النعمان فعفا عنه وعاد إلى  
 بلاطه من جديد.



وما أن لحق الجند بهؤلاء الحرائر حتى نظرن إليهم نظرات شزراء، منكرات للرق والهوان. إنهن الآن بلا حول ولا قوة يتوارين خلف خدمهن وعبيدهن الذين لا يملكون رد فاحشة السبي عنهن، فيزداد هلعهن وتمسكهن المذعور بأطراف الرجال والمتاع. وأمام هذا الموقف العصيب لا تملك النسوة غير البكاء وغير الحلم بالنجدة الذي بدا حينئذ حلما مستحيلا.

ولعل الشاعر في وقفته هذه أمام مشهد سبي النساء أراد استثارة النخوة لدى الغساسنة الذين كان يمهّد لمدهم بهذه المقدمة المؤلمة. وأي شيء يثير نخوة الرجل وشهامته أكثر من منظر نساء جميلات ضعيفات يتعرضن للهوان والعبودية. وبعد هذه المقدمة نجد الشاعر يخرج خروجا مقبولا لمده الغساسنة وتمجيد بطولاتهم والإشادة بقوتهم وحسن استعدادهم، رغم إيقاعهم الهزيمة بقومه بني ذبيان! إنها الضرورة التي اقتضتها الظروف السياسية حينئذ، الضرورة التي دفعتها لافتداء الأسرى من النساء والرجال بهذا المدح الجميل لأعدائهم. والنابعة الذي هجر حلفاءه المناذرة فجأة وتوجه لخصومهم الغساسنة يمدحهم ويشيد بهم لم يفعل ذلك إلا بهذا الدافع الملحّ. حتى لو كان الثمن التضحية بحلفائه المناذرة، وإخضاع كرامته لهذا الاختيار العسير: وهو مدح الغساسنة لإرخاء قبضتهم الجائرة عن أعناق بني قومه.

إن هذا الانكسار لدى الشاعر والذي رأيناه يتعمق أكثر وأكثر كلما تقدمنا في النص يجعله في النهاية لا يتوقف عند مجرد «الحلم» بالقوة وتمنيها لدفع كل صنوف البلاء والظلم والضعف، وإنما نراه يندفع مبالغا في تمجيد هذه «القوة» وذاك «الجبروت» اللذين تجسدا في أعدائهم الذين انتصروا عليهم! فهي هو يشيد بلجوء النعمان بن الحارث بن جبلة الغساني إلى حلفائه من القبائل الأخرى كبني

حماية الغساسنة، أولئك الذين عرفوا بسطوتهم وقوة شكيמתهم واستعدادهم للعراك والحرب. ولكن تجاهل بني ذبيان لنصح النابغة وأوردهم المهالك ممثلة بالهزيمة والتنكيل بالرجال وسبي النساء. ولعل مشهد النساء بالذات حرك في نفس الشاعر الكثير من اللواعج والشجن وأيقظ لديه الإحساس القديم بالضعف والتناهي وسط كون يخيفه ويملؤه بالهول والروع والغربة، كون يجرده من الطمأنينة والأمن ويضعه وجها لوجه أمام الصراع والشراسة والافتتال. وهو من شففته المتناهية على حال النسوة يشعروا بشفقة مطلقة على حال الضعيف عامة، عندما يقع فريسة بين فكي قوة متجبرة لا ترحم، قوة تسحقه وتسعى به إلى حتفه. فما هن أولئك النسوة مرتاعات هلعات، وقد تكتلن على بعضهن البعض، فبدون كقطيع البقر المذعور، وأخذن في الدوران حول كثيب مجاور كنعاج تائهة تبحث عن ملجأ يقينها الخطر، وقد تحيرت الدموع في عيونهن الحوراء.



تشابها واضحا بين أسلوب صياغتها وبين التقنية المتبع في القصة الحديثة، وخاصة تلك التي تنتمي في أسلوبها إلى ما يسمى اصطلاحا بـ «تيار الوعي». فالنفس البشرية كما تخضع للعقل الواعي في بعض المواقف تخضع أيضا للعقل الباطن الذي لا يتعامل مع الأشياء بالتناسق والنظام نفسه الذي توحيه الحياة الاعتيادية. فاللاوعي يتعامل مع المعطيات والأشياء على نحو مجزأ ومفكك، أو يعيد صياغتها بطريقة تشبه الأحلام في افتقارها إلى المنطق والتنسيق وانفلاتها من حدود الزمان والمكان الخاصين بها. إن ما رأيناه في مطولة النابغة هو أشبه بالسياحة الذاهلة اللاواعية التي لا يهتمها من تراكمات الوقائع الحياتية إلا ماله رنين خاص في الوجدان والذاكرة. فالإضاءة لم تتركز إلا على اللحظات الباهرة والبارزة دون الالتفات إلى ملء الفراغات الوقتية كاملة، لأن هذه الفراغات غدت من قبيل الساقط والمنسي الذي ليس له «شيفرة» معينة لها صلة

رفيدة وبني قضاة لتدعيم عدد جيشه وعتاده. فغدا جيشا جرارا مهيبا واثقا من قوته ونصره، يعلن عن نفسه جهارا في الليل والنهار. إن ذلك المدح الجميل الذي مدح فيه النابغة في نهاية النص الغساسنة وحلفاءهم لم يكن من أجل استرضائهم لإطلاق سراح أسرى قومه والكف عن التنكيل بهم فقط، وإنما كان بدافع الإعجاب «بالقوة» وتمجيد البطولة أينما وجدت، سواء تجسدت في وحش أو إنسان، في صديق أو عدو. وبهذا يتحول مفهوم «القوة» إلى مبدأ مطلق يؤمن به الشاعر وينتصر له.

### ما وراء النص:

للجاهليين غرام واضح بالمطولات والمعلقات على وجه الخصوص، بحيث أضحت من أشهر أشعارهم، على حين ندرت القصائد القصار أو قلت أهميتها والحرص على تداولها وحفظها. بل إن الشعراء الجاهليين من الأعلام المبرزين لم تتأت لهم هذه الميزة إلا لارتباط أسمائهم بالمطولات والمعلقات المعروفة. وفي ذلك مؤشر ذو أهمية له صلة بمفهوم دور الشعر وعلاقته المباشرة الحارة والمستمرة مع ظواهر الحياة بحيث يستغرقها بكل جزئياتها ويتمدد في نسيجها ويستوعبها.

ومن هنا تأتي المطولة أو المعلقة التي يمكن أن نسميها «بالقصيدة الشاملة» لتلم بمفردات الحياة وتراكمات التجارب وشذرات لا حصر لها من المشاهد والوجوه والأشياء، وزخم منوع من المواقف والمشاعر والعواطف. كل ذلك يلوح كـ «بانوراما» تتخلق في كون تنمو لحظة بعد لحظة أطرافه وأعضاؤه وأجزاؤه حتى يستوي في النهاية مخلوقا شعريا له من صفة الاكتمال والاستواء نصيب ملحوظ.

إن المتأمل «للقصيدة الشاملة» عند الجاهليين، وخاصة إذا تتبع التيار النفسي والشعوري الذي ينتظمها سيجد

التأمل والإجلال أمام الأطلال الدارسة لقوم رحلوا. ثم نجده ينسل هو فجأة من بين المجموعة لينفرد بتأمل فردي وحوار نفسي خاص تتفاقم فيه العزلة الروحية والانعكاف على الذات والاستسلام لنواحي سري يغوص عميقا في مجاهل وحدة نفسية تعانق حنينا غامضا وأشواقا مبهمة. وتحت تأثير هذه اللحظة الانفعالية المعانقة للغياب، الذاهلة عن موقعها الزماني والمكاني تنفجر أستار مسرح الوعي الذاهل لتسوح في لحظات متراوحة، بعضها ينتمي لزمان بعيد ساحق، وبعضها ينتمي لزمان أقرب، وبعضها لا ينتمي لزمان معين، وإنما هو من قبيل الزمن المتخيل أو الممتنى. وهو زمن غير واقعي وغير متحقق وليس له وجود أصلا، لأنه نتاج المخيلة الظائمة اليقظة، التي تشكل البعد الزمني الثالث في هذه التجربة إلى جانب البعدين الزمنيين الأولين: الحاضر والماضي.

وتبعا لهذا التيار النفسي المتجاوز لمنطق الواقع الزمني، نجد الأشياء والشخصيات تظهر وتختفي كاللقطات السينمائية الذكية التي لا تسرف في فرض نفسها على المشهد وإنما تلمع وتختفي حسب الحاجة النفسية والانفعالية لاستحضارها، ورغم ذلك فهي ليست أشياء وشخصيات ثانوية، وإنما شديدة الصلة بأصل التجربة وتدخل في تكوينها. فالصحاب في المشهد الأول من ضرورات موضوع النص وذلك لتكريس فكرة أن الوقوف على الأطلال قيمة تنبثق من الوجدان الجماعي، وأن هذه التجربة الإنسانية الجماعية لا تقتصر على الشاعر بقدر ما تعبر عن ضمير إنسان العصر والبيئة. أما صورة الأطلال المتمثلة بالدمن والنوى والثمار وموقد النار فهي من متعلقات تجربة «الرحيل والغياب». ثم تغدو شيئا فشيئا رموزا عميقة لمأساة الصيرورة والبلى وقانون التحول وتأكل الزمن، وهي سدى ولحمة التجربة الوجودية التي

بشعور أو حالة أو موقف. إن رؤية عنصر الزمان في نص النابغة تتراوح بين الآن، والأمس البعيد، والأمس القريب. فليس هناك اهتمام بترتيب زمني معين، بل الأزمنة تتقاطع وتتقابل أو تتوازي حسب ورودها على ذهن الذي انشغل باللحظة الانفعالية فانثالت عليه اللحظات الباهرة تتواتر دون ترتيب زمني معين.

وتبعا لتعدد الأزمنة واختلاطها تعددت واختلطت الأمكنة والمشاهد والشخصيات الذين هم من متعلقات التجربة الانفعالية الحادثة. فغدت هذه اللوحة الانفعالية خليطا سرياليا من صور شتى تفد على وعي الشاعر بلا نظام أو تنسيق وإنما حسب آلية العقل الباطن الذي لا يحفل بتكامل الصور وترتيبها أو إخضاعها لمنطق التنسيق والترابط، وإنما تلاحقت صور الأمكنة والأشياء والشخصيات بانثيال منفلت من النظام. ففي البدء ينقل لنا النابغة صورة الركب الكلية (هو وأصحابه) في وقفة

في الطبيعة، وكيف إنه بلقائهما بعد فراق وتزاوجهما تعود الحياة إلى الأرض متمثلة في الربيع بعد أن هددها الفناء والقحط خلال الخريف والشتاء. ولعل في الغزل الحسي المكشوف الذي اشتهر به بعض الشعراء الجاهليين كامرئ القيس ما يؤيد ما ذهبنا إليه من أن (الفعل الجنسي) مرتبط في ذهنية الجاهلي بفكرة التجدد والانبعث وعودة الحياة. وهو بهذه النزعة يحاول أن ينتصر على ما يهدده من فناء زاحف وعمدية محتومة ممثلة بالأطالال الدارسة المتأكلة. إن «نعم» في نص النابغة تغدو رمزا قويا من رموز الأنوثة المتفجرة بالحياة والموازية بجدارة لآلية الصيرورة والتحول. فنجد الشاعر - في لحظة من لحظات الإشراق والتجلي - يحول نعمًا من كائن بشري أرضي خاضع لدورة الزمن والتحول إلى ظاهرة خالدة من ظواهر الطبيعة الباقية والمتجددة دائما «كالبرق» و«النار»، بكل ما لهما من بهر وقوة وهيبة تفوق قوى الإنسان المتآكل الفاني. وبذلك

يعبر عنها الشاعر. ثم تأتي صورة الناقة لتحقيق لونا من التوازن النفسي للشاعر، فقد سدت الناقة الحاجة إلى الصحبة في تلك المفازة القفرء حيث تعظم الحاجة إلى التسرية عن النفس والشكوى وبث الأحزان والهواجس في الطريق الموحش الصامت. ولذا تنمو تلك العاطفة الدافئة الغامرة بين الشاعر وناقته فيسبغ عليها أجمل الصفات ويزداد إعجابه بقوتها وشدة تحملها.. ونشاطها. وهي بهذه الصفات بالذات تخفف عنه وعناء السفر وتسرع به نحو غايته دونما إبطاء. وكأنها تدرك ما يعتمل في نفسه من مخاوف فتعجل في إنهاؤها واختصارها، فيطمئن إليها ويحنو عليها ويكبر جهدها أيما أكبار. لقد غدت الناقة هنا الضمير الحاني على أوجاع الشاعر، والعقل الصامت المحايد الذي لا يلوم أو يسهف أو يجادل وإنما يتلقى ما يأتي من صاحبه بأناة ورأفة وصبر جميل.

أما شخصية «نعم» فتمثل محور النص وبؤرته، لأنها المفجرة لتلك الحالة الشعرية والفلسفة التأملية التي غمرت القصيدة. لقد أتت نعم كرمز عام للمرأة - الحب التي تبرز كمعادل موضوعي لمأساة الصيرورة والبل. فالمرأة - الحب هنا هي بعينها الحياة والتفتح ومعانقة الدفء والالتحام بنسغ الحياة وجذوتها. إن الالتصاق بالمرأة يمثل الرغبة في التجدد والبقاء ومحاولة الانتصار على الفناء. وقد عبر الشاعر عن ذلك بقوة في مشهد واقعة نعم الجسدية والالتذاذ بضجعتها وريقها. إنها محاولة للالتحام بأصل الحياة طلبا للتجدد وانتصارا على الفناء الزاحف. ولطالما ارتبط (الفعل الجنسي) في ذهنية الإنسان البدائي في الحضارات القديمة بالتجدد والبعث وعودة الحياة إلى الكائنات بعد الموت. وهذا يتضح في أساطيرهم المكرسة والمفسرة لدورات الموت والحياة في الطبيعة كأسطورة تموز وعشتار أو إيزيس وأزوريس اللذين يمثلان قوى التناسل

تكتسب «نعم» سمّة الآلهة الوثنية التي يصطنعها البدائيون لينتصروا بها على ضعفهم وضآلتهم وتناهيه في عالم شاسع بارد تتعاظم فيه الغربة والوحشة، وتكبر الأسئلة والطلاسم.

إن سيطرة الشعور بالغربة والوحشة ملمح واضح في نص النابغة. وهي ليست غربة إنسان يواجه محنة الغياب والفراغ نتيجة رحيل المحبوبة فقط، بقدر ما هي غربة روحية ونفسية ضاربة في الأعماق، يوقظها صمت الصحراء ووحشة المفازة وتجهم الطريق، ويرببها طول التأمل في عورة المسالك وتقلب الأنواء وطبائع الكائنات من حيوان وبشر، ووسط هذا الحشد من ظواهر الوجود والموجودات يتعمق الشعور بقلّة الحيلة والتناهي والضعف والجهل والتيه في كون مستغلق غامض، إنه كون مليء بالشراسة والصراع والأهوال والتناحر مما يعمق الشعور بالغربة والخذلان. فليس بمستغرب وسط هذا العالم الشرس أن تزداد حاجة

الإنسان إلى الحب وتصبح مطلبا ملحا في عالم مليء بالصراعات والتناحر، عالم مخيف بأنوائه وتضاريسه ومفازاته القفر. لذلك تحولت «نعم» إلى حزن للدفع والاحتواء. إنها ملاذ الشاعر في وحشته وغربته الروحية في ذلك العالم المخيف. فقد أوجدت لونا من التوازن النفسي لذلك الإنسان الذي يواجه أهوال عالمه منفردا متهيبا مسكونا بالهواجس والمخاوف.

إن هذا الكون الشعري الشاسع الجميل المتكامل الذي يرسمه النابغة في نصه يشير إشارات بليغة إلى مدى التكامل الذي يراه الشاعر بين الإنسان والحيوان والطبيعة. إنها عناصر الحياة الأولى التي تخلق «القصيدة الشاملة» باجتماعها وتشابك نسيجها بهندسة لا ينقصها حسن التوفيق والملاءمة والرؤية الواعية. إن كثرة الجزئيات وتعدد الحوادث وازدحام المفردات والشذرات في تضاعيف النص بدا - بعد الدراسة الواعية - أنه ليس مقصودا لذاته. فمعاناة الجزئي والعارض ما هو إلا باب للولوج إلى الكلي والمطلق. «فنعم» ليست فتاة بعينها وإنما هي المرأة عامة والحياة المشتتة بشكل أعم. وطريق الصحراء الذي يقطعه الشاعر وهو مملوء بالهواجس والمخاوف ما هو إلا طريق الحياة المستغلق الغامض. أما الناقة والثور فيشيران إلى القيم المطلقة كالمنفعة والقوة، وهما من القيم التي يسقطها الشاعر على الإنسان القاصر الضعيف ليتجاوز بهما عوامل ضعفه وقصوره. وكذلك يأتي الشاعر على ذكر شجاعة النعمان الغساني مشيرا بذلك إلى البطولة والقوة كقيمة مشتتة تعين على الحياة وتدعم قانون البقاء.

إن هذه الرؤية المتألمة لنص النابغة تثبت لنا أن القصيدة الجاهلية ليست كما تبدو للقارئ المتعجل مجزأة ومفتتة، وإنما وراء الجزئي العارض كون متشابك ينمو بتؤدة نحو الاكتمال والشمولية.



## ملحق البحث

### \* معلقة النابغة الذبياني

عُوجُوا فَحَيَّوْا لِنُعْمٍ دِمْنَةَ الدَّارِ ،      ماذا تُحَيَّوْنَ مِنْ نُؤْيٍ وَأَحْجَارٍ ١ ؟  
أَقْوَى وَأَقْفَرٍ مِنْ نُعْمٍ ، وَغَيْرَهُ      هُوجُ الرِّيحِ بِهَابِي التُّرْبِ مَوَارٍ ٢  
وَقَفْتُ فِيهَا ، سَرَاةَ الْيَوْمِ ، أَسْأَلُهَا      عَنْ آلِ نُعْمٍ ، أُمُونًا عَبَرَ أَسْفَارٍ ٣  
فَاسْتَعَجَمْتُ دَارُ نُعْمٍ مَا تَكَلَّمْنَا ،      وَالدَّارُ لَوْ كَلَّمْتَنَا ذَاتُ أَخْبَارٍ ٤  
فَمَا وَجَدْتُ بِهَا شَيْئًا أَلُوذُ بِهِ ،      إِلَّا الثُّمَامَ وَإِلَّا مَوْقِدَ النَّارِ ٥  
وَقَدْ أَرَانِي وَنُعْمًا لَاهِيَيْنِ بِهَا ،      وَالدَّهْرُ وَالْعَيْشُ لَمْ يَتَهَمُّ بِإِمْرَارٍ ٦  
أَيَّامَ تُخْبِرُنِي نُعْمٌ وَأُخْبِرُهَا      مَا أَكْتَمُ النَّاسَ مِنْ حَاجِي وَأَسْرَارِي ٧  
لَوْلَا حَبَائِلُ مِنْ نُعْمٍ عَلِقَتْ بِهَا      لِأَقْصَرَ الْقَلْبُ عَنْهَا أَيَّ إِقْصَارٍ ٨

- ١ عوجوا : قفوا . الدمنة : ما اجتمع من آثار الديار . النؤي : ما يكون حول الخباء لمنع المطر .
- ٢ أقوى : خلا . أقفر : صار قفراً . هوج ، الواحد أهوج وهوجاء : الريح تعصف بشدة . هابي التراب : سافيه . موار : يجيء ويذهب .
- ٣ سرأة اليوم : وسطه . الأمون : الناقة القوية . عبر أسفار : لا تزال يسافر عليها .
- ٤ استعجبت : عيت عن الجواب .
- ٥ ألوذ به : أفرع إليه . الثمام : نوع من التبت اللقيق .
- ٦ لم يهيم : لم يعزم . الإمرار ، من أمر العيش : صار مرأ .
- ٧ حاجي : حاجاتي .
- ٨ الحبائل ، الواحدة حبالة : الشرك . أقصر : كف وانصرف .

\* أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، جبهة اشعار العرب ، بيروت دار الصياد - بيروت ، ١٩٦٣ .



فإن أفاقَ لَقَدْ طالَتِ عَمَائَتُهُ ،  
نُبِثْتُ نُعْمًا عَلَى الْهَجْرَانِ عَاتِبَةً ؛  
رَأَيْتُ نُعْمًا وَأَصْحَابِي عَلَى عَجَلٍ ،  
فَرِيعَ قَلْبِي ، وَكَانَتْ نَظْرَةٌ عَرَضَتْ  
بَيْضَاءَ كَالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعَدَهَا  
تَلَوْتُ بَعْدَ افْتِضَالِ الْبُرْدِ مِثْرَهَا  
وَالطَّيِّبُ يَزْدَادُ طَيِّبًا أَنْ يَكُونَ بِهَا  
تَسْقِي الضَّجِيعِ ، إِذَا اسْتَسْقَى ، بِذِي أَشْرِ ،  
كَأَنَّ مَشْمُولَةً صِرْفًا بِرِيقَتَيْهَا  
أَقُولُ وَالنَّجْمُ قَدْ مَالَتْ أَوَاخِرُهُ  
وَالْمَرْءُ يُخْلِقُ طَوْرًا بَعْدَ أَطْوَارِ  
سَقِيًّا وَرَعِيًّا لِذَاكَ الْعَاتِبِ الزَّارِي<sup>٢</sup>  
وَالْعَيْسُ<sup>٣</sup> لِلْبَيْنِ قَدْ شُدَّتْ بِأَكْوَارِ<sup>٤</sup>  
حَيْنًا ، وَتَوْفِيقَ أَقْدَارٍ لِأَقْدَارِ<sup>٥</sup>  
لَمْ تُؤْذِ أَهْلًا وَلَمْ تُفْحِشْ<sup>٦</sup> عَلَى جَارِ<sup>٧</sup>  
لَوْثًا عَلَى مِثْلِ دِعْصِ<sup>٨</sup> الرَّمْلَةِ الْهَارِي<sup>٩</sup>  
فِي جَيْدٍ وَاضِحَةٍ الْخَلْدَيْنِ<sup>١٠</sup> مِعْطَارِ<sup>١١</sup>  
عَذَبِ الْمَدَاقَةِ ، بَعْدَ النَّوْمِ ، مِخْمَارِ<sup>١٢</sup>  
مَنْ بَعْدَ رَقْدَتَيْهَا ، أَوْ شَهِدَ مُشْتَارِ<sup>١٣</sup>  
إِلَى الْمَغِيبِ : تَشَبَّتْ نَظْرَةٌ حَارِ<sup>١٤</sup>

١ الحماية : الضلالة . الطور : الحال . يخلق : يتغير .

٢ الزاري : الغائب .

٣ العيس : الجمال . الأكوار ، الواحد كور : الرجل .

٤ ريع : قزع . الحين : الهلاك . يريد أنه هلك بالنظر إليها يوم الوداع ، ولم يكن ذلك عن قصد منه ، وإنما كان توفيق أقدار لأقدار .

٥ يوم أسعدها : يوم تطلع في سعد السمود .

٦ تلوث : تلف . افتضال البرد : التوشح به . الدعص : الكتيب الصغير . الهاري : المنهار . شبه ردفها الرجراج بكتيب الرمل المنهار .

٧ واضحة الخلدَيْن : مشرقتهما .

٨ الأثر : حسن الثغر وتحزيز أطرافه . مخمار : عطر .

٩ المشمولة : الخمر الصرف ، الخالصة . المشتار : الذي يزرع المسل من بيوت النحل .

١٠ حار ، مرخم حارث : وهو رفيق الشاعر .

الْمَحَّةُ مِنْ سَنَّا بَرَقِ رَأَى بَصَرِي ،  
 بَلْ وَجْهُ نُعْمٍ بَدَا ، وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ ،  
 إِنَّ الْحُمُولَ الَّتِي رَاحَتْ مُهَجَّرَةٌ ،  
 نَوَاعِمٌ مِثْلُ بَيْضَاتٍ بِمَحْنِيَّةٍ ،  
 إِذَا تَغَنَّى الْحَمَامُ الْوُرُقُ هَيْتَجَنِي ،  
 وَمَهْمَةٌ نَازِحٍ تَعْوِي الذَّنَابُ بِهِ ،  
 جَاوَزَتْهُ بَعْلُنْدَاةٍ مُنَاقِلَةٌ ،  
 تَجْتَابُ أَرْضًا إِلَى أَرْضٍ بِذِي زَجَلٍ ،  
 إِذَا الرُّكَّابُ وَتَتْ عَنْهَا رَكَائِبُهَا ،  
 كَأَنَّمَا الرَّحْلُ مِنْهَا فَوْقَ ذِي جُدَدٍ ،

أَمْ وَجْهُ نُعْمٍ بَدَا لِي أَمْ سَنَّا نَارِ  
 فَلَا حَ مِنْ بَيْنِ أَثْوَابٍ وَأَسْتَارِ  
 يَتَبَعْنَ كُلَّ سَقْبِهِ الرَّأْيِ مِغْيَارِ  
 يَحْفِزْنَ مِنْهُ ظَلِيمًا فِي نَقَا هَارِ  
 وَإِنْ تَغَرَّبْتُ عَنْهَا أَمْ عَمَّارِ  
 نَائِي الْمِيَاهِ عَنِ الْوُرَادِ ، مِقْفَارِ  
 وَعَرَّ الطَّرِيقِ عَلَى الْإِحْزَانِ ، مِضْمَارِ  
 مَاضٍ عَلَى الْهَوْلِ ، هَادٍ غَيْرِ مِحْيَارِ  
 تَشَدَّرَتْ بِبَعِيدِ الْفَتْرِ خَطَّارِ  
 ذَبَّ الرِّيَادِ إِلَى الْأَشْبَاحِ نَظَّارِ

- ١ الحمول: الموائد ، أراد بها النساء . راحت مهجرة : سارت وقت الهجير . المنيار : الفيور .
- ٢ المحنية : منطف الوادي . الظليم : ذكر النعام . النقا : الكتيب . الهاري : المنار . شبه النساء النواعم بيض النعام في ملاحتها وإشراقها .
- ٣ المهمة : الرادي الموحش . النازح : البعيد . الورد ، الواحد وارد : من ورد الماء . المقفار : المقفر لا أنيس به .
- ٤ علنداة : شديدة . مناقلة : سريعة نقل القوائم ، في جري بين العدو والخب . الإحزان : المشي في الحزن ، وهو ما صلب من الأرض . مضار : كثيرة الضمور .
- ٥ تجتاب : تقطع وتجنب . الزجل : الصوت . المحيار : الشديدة الحيرة .
- ٦ ونت : ضعفت . تشدّرت : نشطت . الفتر : الضعف . خطر : كثير الخطران برجليه على الناقة يحثها على المضي .
- ٧ الجدد : الطرائق ، الواحدة جدة . وأراد بذوي الجدد : الثور الوحشي تملو ظهره خطوط بيض وحمر . الذب : الدفع . الرياد : التجول . إلى الأشباح نظار : كناية عن المرح ، لأن الثور الوحشي يكثر من العدو في الصحراء كلما تراءت له الأشباح .

مُطَرَّدٌ أَفْرَدَتْ عَنْهُ حَلَائِلُهُ ، من وَحْشٍ وَجَرَةٍ أو من وَحْشٍ ذِي قَارٍ  
مُجَرَّسٌ ، وَحَدٌ ، جَابٌ ، أَطَاعَ لَهُ نَبَاتٌ غَيْبٌ من الوَسْمِ مِبْكَارٌ  
سَرَاتُهُ مَا خَلَا لِبَانَهُ لَهَقٌ ، وفي القَوَائِمِ مِثْلُ الوَشمِ بالقَارِ  
بَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ شَهْبَاءُ تَسْفَعُهُ بِحَاصِبٍ ذَاتِ إِشْعَانٍ وَإِمْطَارٍ  
وَبَاتَ ضَيْفًا لَأَرْطَاةٍ ، وَأَجَاهُ ، مَعَ الظَّلَامِ ، إِلَيْهَا وَابِلٌ سَارٍ  
حَتَّى إِذَا مَا انْجَلَّتْ ظُلُمَاءُ لَيْلَتِهِ ، وَأَسْفَرَ الصَّبْحُ عَنْهُ أَيَّ إِسْفَارٍ  
أَهْوَى لَهُ قَانِصٌ يَسْعَى بِأَكْلِبِهِ ، عَارِي الْأَشَاجِعِ ، مِنْ قُنَاصٍ أَنْمَارٍ  
مُحَالِفُ الصَّيْدِ ، هَبَّاشٌ ، لَهُ لَحْمٌ ، مَا إِنْ عَلَيْهِ ثِيَابٌ غَيْرُ أَطْمَارٍ  
يَسْعَى بِغُضْفٍ بَرَاهَا فَهِيَ طَاوِيَةٌ ، طُولُ ارْتِحَالٍ بِهَا مِنْهُ وَتَسْيِيرٍ

- ١ مطرد : مشرد . أفردت عنه حلائله : أبعدت عنه زوجاته . وجرة وذو قار : موضعان .
- ٢ المجرس : الخائف لسماحه جرس الإنسان أي صوته . وحد : وحيد . جاب : صلب شديد .  
الوسمي : أول المطر ، ومثله المبكار . وصف الثور الوحشي بالذعر والقوة .
- ٣ سراته : ظهره . لبانه : صدره . لهق : أبيض . القار : الزفت .
- ٤ ليلة شهباء : أي تهب فيها ريح باردة . تسفحه : تلفحه وترميه . الحاصب : الريح تقلف بالحصباء  
أي الحصى . الإشعان ، من الشعن : ما تنثر من ورق المشب بعد يسه .
- ٥ الأرطاة ، واحدة الأرطى : شجر نوره كنور الخلاف وثمره كالعنب وهي مرة تأكلها الإبل  
غضة . الوابل : المطر الغزير . الساري : المطر يسح بالليل .
- ٦ انجلت : انكشفت . أسفر : أضاء .
- ٧ أهوى له : انفض عليه . الأشاجع : أصول الأصابع التي تتصل بمصّب ظاهر الكف ، وعريها  
محمود في الرجال . أنمار : قبيلة مشهورة بالصيد .
- ٨ هباش : كثير الحبش وهو الكسب . له لحم : كثير اللحم . أطمار ، الواحد طمر : الثوب الخلق .
- ٩ الغضف ، الواحد أغضف : اللين الناعم ، من الغضف في الأذن أي الاسترخاء . وأراد كلاب  
الصيد . براهها : هزها وأضعفها . طاووية : جائئة .

حتى إذا الثور، بعد النفر، أمكنه،  
فكر محمية من أن يفِر كما  
فشك بالروق منه صدر أولها،  
ثم انثنى بعد للثاني، فأقصده  
وأثبت الثالث الباقي بِنافذة،  
وظل في سبعة منها لحقن به  
حتى إذا ما قضى منها لبانته،  
انقض كالكوكب الدرّي منصلتا  
فذاك شبه قلوصي، إذ أضرب بها

أشلى، وأرسل غصفاً كلّها ضاراً  
كرّ المحامي حفاظاً، خشية العار  
شكّ المشاعب أعشاراً بأعشار  
بذات ثغر، بعيد القعر، نعار  
من باسل، عالم بالطعن، كرّاره  
يكرّ بالروق فيها كرّ إسواره  
وعاد فيها بإقبال وإدبار  
يهوي، ويخلط تقريباً بإحضار  
طول السرى والسرى من بعد أسفاره



لقد نهيت بني ذبيان عن أقر، وعن تربعهم في كل أصفار<sup>١</sup>

١ النفر: العدو. أشلى: دعا كلابه للصيد. الضاري: المعتاد الصيد.

٢ محمية: محافظة. المحامي: المدافع. أراد أن الثور كر ولم يفِر.

٣ الروق: القرن. المشاعب: التجار الذي يشعب القدح ويصدعه فيصيره عشرة أجزاء. والقدح: السهم.

٤ أقصده: رماه. بذات ثغر: بطعنة ذات ثغر، أي شق. القعر: الفور. نعار: له نعر، صوت.

٥ النافذة: الطعنة الماضية. الباسل: الشجاع.

٦ الإسوار: الرامي الحاذق.

٧ لبانته: حاجته.

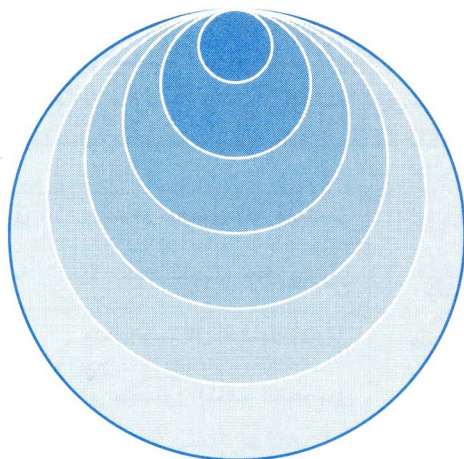
٨ الدرّي: اللامع المتلألئ. منصلتا: ماضياً في سرعة. التقريب والإحضار: ضربان من السير.

٩ القلوص: الناقة. السرى: السير بالليل.

١٠ أقر: واد خصيب حياه النمان. التريع: الإقامة في زمن الربيع. في كل أصفار: قيل جمع صفر وكان شهر صفر إذ ذاك يحل في الربيع.



قَرَمِي قُضَاعَةَ حَلَا حَوْلَ حُجْرَتِهِ      مَدَا عَلَيْهِ بِسُلَافٍ وَأَنْفَارٍ<sup>١</sup>  
 حَتَّى اسْتَقْلَ يَجْمَعُ لَا كِفَاءَ لَهُ      يَنْفِي الْوُحُوشَ عَنِ الصَّحْرَاءِ جَرَارٍ<sup>٢</sup>  
 لَا يَخْفِضُ الرِّزَّ عَنْ أَرْضِ السَّمَاءِ بِهَا      وَلَا يَضِلُّ عَلَى مِصْبَاحِهِ السَّارِي<sup>٣</sup>  
 وَعَيَّرْتَنِي بَنُو ذُبْيَانَ خَشِيَّتَهُ ،      وَهَلْ عَلَيَّ بَأْنُ أَخْشَاكَ مِنْ عَارٍ؟



- ١ قرما قضاة : هما ربي وحجار . والقمر : السيد . حلا : نزل . مدا عليه : أمداه .  
 السلاف : من يتقدمون العسكر .  
 ٢ استقل : نهض . لا كفاء له : لا مثل له . الجرار : الجيش الكبير يمر بعنه بعضاً .  
 ٣ الرز : الصوت . المصباح هنا : النيران توقد ليلا . الساري : السائر ليلا .

# من شعر الإخوانيات

لحميد بن ثور: في رده على عتاب صديق  
دراسة أسلوبية: أ.د. توفيق الفيل أستاذ بجامعة قطر

العتاب بين الأصدقاء واحد من أغراض الشعر العربي الذي ضرب فيه الكثير من الشعراء بسهم وافر... والمقالة التي بين أيدينا تتوفر بالدراسة المتأنية على واحدة من قصائد العتاب الإخواني، وهي لا تخلو - إلى جانب ذلك - من إظهار خبرة صاحبها بالحياة، ومعرفته الدقيقة بتصاريفها.

أقل عتابك ، فالبقاء قليل	والدهر يعدل تارة ويميل	المفردات اللغوية :
لم أبك من زمن ذمت صروفه	إلا بكيت عليه حين يزول	يعدل : من العدل أي يستقيم
ولكل نائبة أملت مدة	ولكل حال أقبلت تحويل	- صرف الدهر - نوائبه
والمنتمون إلى الإخاء جماعة	لو حصلوا أفناهم التحصيل	النائبة: المصيبة التي
ولعل أحداث الليالي والردى	يوما ستصدع بيننا وتحول	تصيب الإنسان - حصل :
فلئن سبقت لتبكين بحسرة	وليكثرن عليّ منك عويل	بمعنى عد وأحصى - صدع
ولتفجعن بمخلص لك وامق	حبيل الوفاء بحبله موصول	القوم بمعنى فرقهم، وهو المراد
وليذهبن جمال كل مروءة	وليعفون فئاؤها المأهول	هنا. وصدع النبات الأرض
ولئن سبقت - ولا سبقت - ليمضين	من لا يشاكلة لديّ عديل	صدعا شقها وظهر منها،
وأراك تكلف بالعتاب، وودنا	باق عليه من الوفاء دليل	وصدع بالأمرقام به وأظهره.
ود بدا لذوي الإخاء جميلة	وبدت عليه بهجة وقبول	الوامق : شديد الحب
ولعل أيام الحياة قصيرة	فعلام يكثر عتبنا ويطول	والمودة. الكلف بالشيء : شدة
		الولع به.

فناء البيت ساحته -  
المأهول : الذي يسكنه أصحابه.  
والمعنى أنه المكان المؤنس.

هذه مقطوعة من شعر  
الإخوانيات يشعر قارئها بما  
فيها من الصدق، والتلقائية،  
والبعد عن التكلف. كما يشعر  
فيها بعاطفة قوية تربط بين  
مبدعها وصديقه، وتجعل المرء  
يخس بأن الشاعر يعرف يقينا  
قصر الحياة، وضيق الوقت  
الذي يعيشه الإنسان مع  
أحبابه، ولهذا يتعين عليه ألا  
يعكر صفو هذه اللحظات بأي  
شيء. حتى ولو كان هذا الشيء،  
ما يدور بين المحبين من العتاب.  
ويظهر لقارئ المقطوعة أن من  
وجهت إليه قد أكثر على صديقه  
العتاب واللوم، بل ربما يكون  
قد اشتد عليه في هذا العتاب،  
ولهذا طلب منه أن يقلل من هذا  
العتاب، وكأنني به يتمثل ببيت  
بشار الذي يقول فيه:

إذا كنت في كل الأمور معاتبا  
صديقك لم تلق الذي لا تعاتبه  
ذلك لأن الإنسان قد  
يخطيء، بل هو يخطيء، وإذا

أخذ الصديق صديقه على كل خطأ يقع، وفي كل ما يصدر  
عنه. تولد النفور والكراهية، وربما يجعله هذا اللوم وذلك  
العتاب يتحاشاه، ويبتعد عنه.

وفي المقطوعة يظهر هدوء النبوة، والبعد عن التشنج،  
وهي أمور جاءت نتيجة التجربة، وعمق الخبرة بالحياة  
والأحياء، فالإنسان مهما عُمِّرَ في هذه الدنيا لا يمثل عمره إلا  
شيئا قليلا، ومدة قصيرة، وأخرى يكدر، وساعات يحلو وساعات  
يمر، وتأتيه أيام سعادة، كما تأتيه أيام شدة ومسغبة. إن  
دوام الحال من المحال - كما يقال - وربما شعر الإنسان  
بضيق في يوم من الأيام، أو شعر بثقل الليالي والأيام، لكنها  
حين تمضي يحزن عليها، فما جاء لم يكن أحسن منها،  
وكثيرا ما يكون أسوأ.. أليس شاعرنا العربي هو الذي  
يقول:

رب يــــوم بكيت منــــه  
فلما انتهى بكيت عليــــه  
إن هذا هو المعنى الذي طرقه الشاعر في قوله:  
لم أبك من زمن ذممت صروقه

إلا بكيت عليــــه حين يــــزول  
وربما شغل البعض فكره بأن أحدا من الشعارين قد أخذ  
معناه من الآخر، أي أنه سرقه منه، فالمعنى - كما نرى - يكاد  
يكون واحدا. وقد يصدق هذا القول عند أولئك الذين يذهبون  
إلى أن الشعر بمعناه. وقد كانوا كذلك قديما فغاصت أقدامهم  
في مستنقع اتهام الشعراء بالسرقة، وسلبوهم ما وهبهم الله  
من الشاعرية. وغالى أحدهم فزعم أن المتنبي ليس له من كل

شعره غير ثلاثة معان - وراح الرجل يجهد نفسه، ويتكلف رد أقوال المتنبي الكثيرة - التي أرسلها، وترك الناس يختصمون حولها - إلى غيره من الناس.

والحق أن الشعر ليس بمعناه - كما يقول الجاحظ في نظريته العظيمة عن الشعر - فللشعر مقومات أخرى حددها الجاحظ في هذه النظرية التي تستحق أن يسلط عليها الاهتمام، وذلك لأنها تحرر القول فيما شغل به النقاد العرب من قضايا، وفي مقدمتها «قضية السرقات» وقضية اللفظ والمعنى وإذا كنا نرى أهمية توضيح الخطوط العامة لهذه النظرية، فإننا نرجى الحديث عنه إلى ما بعد الفراغ من توضيح الغرض الذي سعى إليه الشاعر في هذه القصيدة (1).

وغرض الشاعر - كما هو معلوم - أن يجعل صديقه يتجاوز عن الهنات والأخطاء التي يقع فيها، وألا يطيل حولها اللوم والعتاب، وقد أشار إلى أن دوام الحال من المحال، وربما كان اليوم الذي نشكو منه أفضل من غيره. وهنا ينتقل إلى بيان حقيقة أخرى هي أن نوائب الدهر تأخذ كل واحدة منها وقتها ثم تزول، فلا شيء له الدوام. وهذا ما يشير إليه قول إبراهيم بن العباس الصولي

لو أن ما أنتم فيه يدوم لكم

ظننت ما أنا فيه دائم أبدا

لكن رأيت الليالي غير تاركة

ماسر من حادث أو ساء مطردا

فقد سكنت إلى أني وأنكم

سنستجد خلاف الحالتين غدا

أما لماذا يتجاوز الصديق عن أخطاء صديقه، ولماذا يجب عليه أن يقلل من العتاب، فلأن الصديق الذي يستحق هذا الاسم، والذي ينتمي إلى الإخاء بحق قليل، والأصدقاء من هذا النوع معدودون. كما أنه سيأتي يوم تنفرك فيه، أو تفرق بيننا الأحداث، وسوف يكون فقد كل منا الآخر عظيما..

ومن كياسة الشاعر، وحبه لصديقه يبدأ بالحديث عن الفقد بنفسه، فيقول أنا إن ذهبت فسوف تشعر بمدى الخسارة التي منيت بها. ستبكي عليّ بحرقة، وستحزن عليّ بشدة، ويكثر منك عليّ العويل، لأنك فقدت أخا صادقا صدوقا محبا. إن فجيعتك بي ستكون عظيمة. لأنك ستخسر من ارتبطت بحال وده بحبالك. والحياة سوف تتغير في نظرك. لأنك فقدت محبا لك مخلصا لصداقتك ومودتك. وهل تحلو الحياة إلا بأمثالي من

(1) عرضنا لنظرية الجاحظ حول الشعر في دراسة مستقلة. وأشير إلى أنها أول دراسة تنتظر إلى كلام الجاحظ بهذا المنظور.



الأصدقاء الأوفياء؟ والأحباء الذين يحضون أحبابهم الود خالصا، ولا يعكرون صفو الصداقة بصغائر الأمور، والتافه منها؟

وإذا سبقت أنت : فسوف يمضي من لا نظير له ولا شبيه في مودته وإخلاصه، ومن لا يعدله أحد في الدنيا.

ويلفت الانتباه الاحتراس الذي تمثله الجملة الاعتراضية «ولا سبقت» في قوله : ولئن سبقت - ولا سبقت - فهذه الجملة الدعائية التي يدعو بها ألا يكون صديقه هو الذاهب أولا. تحمل في طياتها دعاء له بطول البقاء. وهي من جهة أخرى تومىء إلى ما يكن له من حب شديد، ربما لا يتحمل - معه - الآلام التي يسببها سبق صديقه.

وبعد أن يبين الشاعر لصديقه رسوخ المودة بينهما إلى الحد الذي لا يمكن أن تتأثر بما تتعرض له من أمور الحياة. وعمق الروابط التي تجمع بينهما. يأتي إلى القضية

التي كانت السبب في نظم هذه القصيدة. إنها الدافع الذي حفزه على القول، وهو كلف صاحبه الشديد بالعتاب، والكلف هو الحب الشديد للشيء، وإذا كان الود بينهما باقيا وظاهرا للجميع، وهو مثل يحتذى قيما يكون بين الناس من العلاقات، فلم يعكر صفوه بالعتاب؟.. إن الحياة قصيرة، ويجدر بنا ألا نعكر صفوها بمثل هذه المواقف.

### التحليل اللغوي والبلاغي:

لعل من الظواهر اللغوية التي تلفت النظر في هذه القصيدة ذلك التوكيد الذي يقوي به الشاعر قضاياها، ويستخدم فيه نون التوكيد الثقيلة، فقد جاء بهذه النون متصلة بالفعل المضارع ست مرات.. ليبكين - ليكثرن - لتفجعن - ليذهبن - ليعفون - ليمضين.

والفعل إذا كان أمراً، أو مضارعاً دالا على الطلب والمستقبل، فإنهما يؤكدان بالنون: الثقيلة أو الخفيفة. والثقيلة هي المشددة كما جاء في الأمثلة التي معنا، والخفيفة تكون ساكنة فنقول ليبكين، ليذهبن. مثلاً.

وقد ذهب النحاة إلى أن المضارع يؤكد بالنون إذا دل على طلب كقولنا: لتكتبن. أو لا يكتبن وهل تكتبن. أو إذا وقع شرطا بعد «إن» المؤكدة «بما» نحو قوله تعالى «فإما تتقنهم في الحرب فشردهم من خلفهم». أو إذا وقع جوابا بالقسم بحيث يكون مثبتا مستقبلا. والله لتذهبن.

وما يدعوننا إلى تناول هذه القضية أمران.. الأول معرفة إحدى وسائل تقوية الكلام أو ما يطلق عليها توكيد الفعل.. وما يؤكد من الأفعال، وما لا يؤكد.

هذا الصديق، أو حتى من هو  
دونه من الأصدقاء.

ولعل مثل هذه القصيدة  
تؤكد ما أشرنا إليه من قبل من  
أن الشعر العربي فيه قبسات  
مشرقة من الفن الذي يعبر عما  
يحس به الإنسان، أو بعبارة  
أخرى مرآة تعكس ما بداخل  
النفس البشرية من مشاعر  
وأحاسيس.

### ظواهر بلاغية:

بعد ما سبق أشير إلى  
بعض الوسائل البلاغية التي  
وظفها الشاعر - بالإضافة إلى  
غيرها من الوسائل - في التعبير  
عن تجربته.

وأول ما يلاحظ من هذه  
الظواهر . ترديده لبعض  
الألفاظ، على نحو ما نجد في  
قوله : لم أبك إلا بكيت. وحال  
- تحويل. حصلوا - أفناهم  
التحصيل - بدا - بدت.

كما نلاحظ ظاهرة الطباق  
بما يفيد من تداعي المعاني.  
وذلك على نحو ما نجد في قوله  
: يعدل - يميل، يقصر - يطول.

الثاني أن الفعل هنا مضارع وقد وقع شرطاً «بأن»  
ولم يؤكد بما.

وعلى الرغم من قلة ذلك، فهي لغة صحيحة.

بقي أن أقول إن نون التوكيد إذا اتصلت بالمضارع  
ألزمته فتح الآخر، أي جعلته مبنياً على الفتح. أما إذا لم  
تكن متصلة به لفظاً أو حكماً فإن الفعل المضارع لا يبنى.  
وذلك يحدث عند دخول نون التوكيد على الفعل  
المضارع المسند إلى واو الجماعة أو ياء المخاطبة.. فالواو  
والياء تحذفان للتخفيف والتخلص من التقاء الساكنين.  
ونون الرفع تحذف كراهة توالى الأمثال. فنقول مثلاً  
للتلاميذ لتكتبنّ الدرس. وأصله لتكتبوننّ.

كما يلاحظ الدارس لهذه القصيدة. كثرة الألفاظ التي  
تدل على الحزن، أو تقترب من ذلك. فالبكاء الصريح.. لم  
أبك.. وبكيت. والنوائب أو النائبة. وتلك الجماعة القليلة  
من الأصدقاء والمخلصين الذين إذا حصلوا أفناهم  
التحصيل - وأحداث الليالي - والردى - ستصدع بيننا -  
والعويل - الفجيعة. ومن الواضح كثرة هذه الألفاظ،  
وكأنني بالشاعر يضغط على صاحبه حتى يشعر بما  
يخبىء القدر. فلا يضيف إليه جديداً بما يصير عليه من  
العتاب.

وإذا حاولنا استقراء بعض الدلالات غير الظاهرة  
للألفاظ السابقة. التي نستطيع الزعم بأنها سيطرت على  
القصيدة، أمكننا القول إنها تعبر عن نفس مثقلة بالهموم  
والأحزان. نتيجة لما درج عليه صديقه من اللوم والعتاب.  
كما أن مثل هذه الألفاظ تومئ إلى الشعور بقرب الأجل.  
إنها إحساس بقرب الرحيل. حيث لا يجد الصديق مثل

كما نلاحظ استخدامه للمجاز في قوله : حبل الوفاء بحبله موصول - كما نجده أيضا في المروءة التي يجعل لها فناء تشبه به فناء البيت.

والمجاز من خصائص لغة الشعر، فهو الذي يضمن لها الاتساع. بما يخلقه من العلاقات الجديدة بين الأشياء، وهي العلاقات التي يتوصل إليها الشعراء بعمق خيالهم، واتساع مداركهم.

ولعل ما يعطي المجاز أهمية قصوى في لغة الشعر أنه رافد يمد اللغة بالجديد من الاستخدام لها، كما يضمن لهذه اللغة وللصور التي تتولد عنها الجودة، فالصورة المجازية التي يعتد بها هي تلك الصورة الجديدة التي لم تفقد وهجها بكثرة الاستعمال. وقد يظن أن إبداع الصورة المجازية من الأمور الهينة التي

يمكن أن تتوافر لكل الناس. وهذا الاعتقاد غير سديد؛ ذلك لأن بناء الصورة المجازية لا يتوقف عند ملاحظة ما يكون بين الأشياء من علاقات، تظهر في بعضها، وتختفي في بعضها الآخر.. أو بعبارة أخرى تكون على درجات ومستويات مختلفة من حيث الظهور والخفاء.. بل لابد أن يعد الأسلوب للصورة المجازية لتكون طبيعية فيه وغير قلقة، بل أكثر من هذا متجاوبة مع غيرها من الوسائل التعبيرية في الأداء الفني، بحيث يبرز الجميع المنتج الفني الذي يثير - بفضل ما أودع فيه من طاقة - المشاعر المشابهة عند المتلقى.

وعبدالقاهر الجرجاني يتحدث عن أهمية المجاز، وما له من أثر في التعبير الفني، فمن شأنه - أيا كان نوعه - أن يفخم به المعنى، وتحدث فيه النباهة، ويظهر ذلك من خلال مقارنة المعاني التي تأتي عن طريقه، والتي تأتي بدونه. كما يعبر عن مجاز الإسناد بأنه كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان، والاتساع في طرق البيان وأن يجيء بالكلام مصنوعا، وأن يضعه بعيد المرام، قريبا من الأفهام(1).

ويلفت النظر ما ذكره عبدالقاهر الجرجاني من الاهتمام بجدة الصورة. وحاجتها إلى النظر. فهناك صور من المجاز اقتربت من التعبير الحقيقي لأن استعمالها كثر، ولاكتها الألسن، ومن ثم فقدت الكثير من وهجها وطرافتها.

# مقدمة لكل حديث دعوة لرؤية الجمال

تسييس روحه ليكون صلباً وقاسياً  
كالصخر.. لتبقى الإنسانية أجاراً تتراطم  
ويكسر بعضها بعضاً.. هذا الجفاء وهذه  
القلوب اليابسة لابد أن تلتمس الرقة لتلين في  
كل أمورها وتزهر وتتفتح عناباً وورداً لتتفتح  
معها الصدور وتشرق الوجوه...

لذا بحثت عن الجمال في الإنسان والطبيعة  
لكي أعيد لحناً سرى في ظلمة العتمة، وأذكر  
الإنسان بالجمال المفقود برفقة إيليا أبي  
ماضي في شعره الجميل:

والذي نفسه بغير جمال

لا يرى في الوجود شيئاً جميلاً

هو عبء على الحياة ثقيل

من يظن الحياة عبئاً ثقيلاً

كل من يجمع الهموم عليه

أخذته الحياة أخذاً وبيلاً

وقوله:

أيها الشاكي وما بك داء

كن جميلاً تر الوجود جميلاً

القلق الإنساني الذي يحيط بالنفوس،  
وهذا الصراع الذي أخذ ينقض على الشعوب  
الأمّنة، وهذا الحوار الجاف الذي انتزع  
مكامن الجمال النفسي في الإنسان.. هذا الجمال  
وهذه الرومانسية التي أطرت القلوب وجعلت  
ذلك الإنسان الهائم في عصور مظلمة عجاف..  
تعود إليه الابتسامة، وأخذ يسمع في أجوائه  
ألحاناً عذبة تريح أذنيه، والطبيعة التي حرم  
منها نقلها بجمالها وروعته ذلك الشاعر من  
خلال أشعاره، وهو في أعالي الجبال وبين  
الزهور والرياحين. وسرت تلك الأحاسيس  
الجميلة فغيرت طباعه الجافة وكلماته  
القاسية.

الآن تنقل له وسائل الاتصال كل جمال  
الكون وعبر الأقمار الصناعية، وانتقل الجمال  
في داره من كل بقاع الأرض ولكن بقيت  
النفوس موصدة تأبى الكلمة الطيبة والصورة  
الحسنة.. حتى خاصة الإنسان الروحية  
ومناجاته العلوية بينه وبين ربه أخذ المفكرون  
ينتزعونها لتتحول إلى جداول جافة وأغصان  
يابسة وهشيم معرض للاحتراق في أي وقت..  
حتى هذه الخاصية المقدسة زاحموا الإنسان  
المحايد البريء عليها، وذلك لإرغامه على



# الطبيعة

في

شعر «إيليا

أبو ماضي»

بقلم: عبد الله خلف.

يعتبر «إيليا أبو ماضي» من أئمة شعراء الطبيعة في عالمنا العربي دون منازع.. ولكن ما الدوافع العميقة التي جعلت «إيليا أبو ماضي» يحب الطبيعة هذا الحب ويلجأ إليها، ويشعر في كنفها بالأمان والدفء؟

إن لنشأة «أبو ماضي» وحياته أثر كبير في هذا الحب، فهو قد نشأ في لبنان، وعلى وجه التحديد في منطقة «بكفيا» حيث الخمائل والجداول والسفوح والروابي والزهور، وأشجار الصنوبر التي كست جبال لبنان العالية وتضوع الهواء بعطرها.

وأضى صباحاً في قرية «المحيدثة» التي تلفها أشجار السنديان من كل جانب، وسمع أهل هذه المنطقة يتغنون الأزجال، ورآهم يمرحون سعداء ساعين وراء الجمال، والطبيعي الأخاذ في شتى ألوانه وصوره. فظل هذا الجو الذي عاشه في صغره: جو الطبيعة الساحرة في لبنان، يسيطر على كيانه الداخلي، كما ظلت الطبيعة منبعاً لفلسفته وآرائه، واستلهم منها فرحه وعزاه، وابتغى لديها الهداية، وأقام من مظاهرها دعوته الأخلاقية.

وسنرى كل ذلك عندما نستعرض شعره في الطبيعة. وكان لإحساسه الجياش بمظاهر الجمال أثره الروحي في فترة شبابه بالاسكندرية التي رأى فيها مناخاً روحياً يذكره بالبهاء زهير وعمر بن الفارض وجميل بثينة فاجتمع لديه فيها إحساسه العميق بالجمال المادي

من عواطفه».

بينما الطبيعة قلب نابض،  
وحياة شاملة، ونفس نحن إليها  
ونأنس بها، وذات نساجلها  
العطف، ونجاذبها المودة.

والمتتبع لشعر الطبيعة منذ  
العصر الجاهلي حتى مطلع  
القرن العشرين يجد هذه  
السطحية والتناول الشكلي، مع  
تفاوت فيما بين شاعر وآخر،  
ولا يكاد يلمح هذا الامتزاج  
العميق بالطبيعة أو التفاني فيها،  
أو تشخيصها، أو الصداقة  
معها، وحتى القلة التي حاولت  
تشخيصها أحياناً لم تكن  
تتعدى هذا التشخيص إلى  
الامتزاج العميق بها والصداقة  
معها، أو اعتبارها جزءاً من  
الشاعر، والشاعر جزءاً منها.

ففي العصر الجاهلي لم يكن  
الشاعر - بحكم ظروفه القاسية  
في حياة البادية - قادراً على حب  
الطبيعة من حوله حباً عميقاً، أو  
الامتزاج بها، لان قوة الصحراء  
وحياتها الجافة، ومناظرها  
الثابتة التي تبعث على الملل، لم  
تكن موحية للشعراء في ذلك  
الوقت بحب هذه الطبيعة المخيفة  
أو التفاني فيها، وخاصة أنها  
كانت كالمشهد الثابت بطيء  
الحركة من تلك المواصلات

والروحي، فاتجه هذه الوجهة الأدبية المحبة لكل مظاهر  
الجمال المختلفة والنزعة الفكرية والخلقية التي تتجه ناحية  
الخير والأمل والتفاؤل.

فما هاجر إلى أمريكا تعرف الطبيعة في (أوهايو)  
و«فلوريدا» و«بنسلفانيا» وامتزجت بأحاسيسه، واستقى  
منها أفكاره العميقة وملاحظاته وآراءه.

ولعل الحياة المادية التي رآها في كل مكان وصل إليه كان  
لها رد فعل في هربه من حياة الصخب والضجيج إلى الحياة  
التي ألفها في صباه. حياة الاندفاع إلى أحضان الطبيعة  
والتألف معها والامتزاج بها.

ومن هنا نرى دوافع حبه للطبيعة نابعة من نشأته الأولى  
في لبنان، ومن فترة شبابه في الأسكندرية، ثم من تعرفه بعد  
نضجه الطبيعة في أمريكا، وبخاصة في الفترة الأولى لهجرته،  
قبل إقامته في نيويورك، ثم اغتنام أية فرصة للهرب من  
ضجيج الحياة، وصخبها في المهجر إلى كنف الطبيعة وحماها.  
فهو حب نابع من وجدانه، بل من الجذور الأولى لوجدانه،  
وقد نما هذا الحب وترعرع في أطوار حياته المختلفة.

واتجاه «أبو ماضي» في شعر الطبيعة اتجاه جديد يفترق  
عن اتجاه الشعر العربي القديم الذي تناول الطبيعة بصورة  
معينة، فالمعروف أن الشعر العربي القديم تناول في أكثره  
الطبيعة تناولاً شكلياً، لم ينفذ فيه إلى الجوهر، فقد كان  
الشاعر العربي ينقل إلينا المنظر الطبيعي السطحي، دون  
إحساس بالتجاوب العميق مع الطبيعة، أو التغلغل إلى  
أعماقها.

وعندما كان يحبها أحياناً كان حبه سطحيّاً، ليس وراءه  
إحساس وجداني أو فكرة فلسفية يقول أبو القاسم الشابي:  
«إن الشاعر العربي إذا تحدث عن ظواهر الطبيعة أسهب في  
القول، وأطال البيان، ولكنه في كل ذلك لا يتحدث عن الطبيعة  
بشغف الشاعر وخشوع المتعبد، بل يتناولها تناول القاص  
الذي لا يحفل بجلال المشهد أو جماله، وإنما يهمله الذي  
يصفه حيث رآه دون أن يخلع عليه هالة من شعوره أو عبقا

البطيئة: فالشاعر على راحلته  
لا يتغير أمامه المشهد إلا بعد أن  
يصبه الملل والضجر من طول  
المسافات وطول الزمن،  
والضجر والسأم قطعاً عليه  
التفكير ملياً بالطبيعة، يقول ذو  
الرمية:

تموت قطا الفلاة بها أودا

ويهلك في جوانبها النسيم

بها غدر، وليس بها بلاء

وأشباح تحوم ولا تريم

وأبو تمام لم يزد على أن جعل  
الطبيعة مجرد منظر للعين :

یا صاحبی تقصیا نظریکما

تريا وجوه الأرض كيف تصور  
تريا نهراً مشمساً فكأنه

زهر الربا، كأنما هو مقمر

دنیا معاشی للوری حتی إذا

حل الربيع فإنما هي منظر.

إذن الطبيعة عنده في الربيع  
حين تفتن بمناظرها الخلابة  
وجمالها البديع مجرد منظر  
يملاً الإنسان منه عينيه.

وحيث تكون الطبيعة في

الربيع شاغلا لأنظارنا فقط، فأين إذن مجال النفس الشاعرة  
أمام الطبيعة كمظاهر كونية خالدة تبعث البهجة في النفس  
وتشفي الأفئدة بسحرها.

والمتنبى في قصيدته التي مدح فيها علي بن أبراهيم  
التنوخى لم يمس الطبيعة إلا سطحياً دون تغلغل أو امتزاج:

ولاك لم اتك البحيرة

والغور ودفء وماءؤه اشبم

والموج مثل الفحول مـ زبـ دة

تهدر فيه ا، وم ابها قطم

والطريف فوق الحباب تحسبه

فـرْسـان بـلـق تـخـونـها الـلـجـم

كأنها والـرياح تضربها

حیثا وغی، ہـازم ومنہـزم

کأنها فی نهاره اقم

خَفَّ مِنْ جَنَانِهَا ظُلْمٌ

## نظامية الجسم لاعظام لها

لها بنات، ومما لها رحيم

سَقَر عَنْهُن بَطْنُهُ أَبْـبَدًا

وماتش کی ولایسی ل دم

تغنت الطير في ج\_\_\_\_\_وانبه\_\_\_\_\_ا

وجبات الـروض حولها الـديم

كل هذا يذكرنا بقصيدة  
البحثري التي يقول مطلعها  
اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا  
من الحسن حتى كاد أن يتكلما  
ومثل هذا التصوير  
الخارجي عند «أبوماضي» نراه  
في قصائده « فنون الوصف »  
وقصيدة « الطبيعة » و«الشباب  
أبو المعجزات» ومما قاله في هذه  
القصيدة الأخيرة:

تطالع عيناى في ذا المكان  
روائع فانتة ساحرات  
كأن الفيضان وفيه الطيور  
بحر بها سفن سابحات  
هذا هو «أبو ماضي» وكيف  
تناول الطبيعة في البداية تناولاً  
سطحياً كما هو في معظم الشعر  
العربي القديم وحتى نصل إلى  
أعماق فلسفته مع الطبيعة  
وتفاعله النفسي. ولنا عودة مع  
الشاعر والطبيعة في عدد قادم.

فهنا صورة شكلية تعنى بالمنظر الخارجي للبحيرة،  
ومافيه من امواج مزبدة، وفوقها الطير كالفرسان البلق التي  
خانتها اللجم، فهي مع الرياح في كر وفر، وكأنها وقد احاطت  
بها الحداثق قمر حفت به الظلمات من كل اتجاه، بينما  
الطيور تصدح في أنحائها والمطر ينهمر حولها.

واذا وجد هنا تشخيص فهو تشخيص لم يقصد به  
سوى براعة التصوير والاستعارات دون امتزاج بهذه  
الطبيعة، أو حب عميق إزاءها، فهي مجرد صورة خارجية أو  
لقطة فوتوغرافية، استعرض فيها الشاعر براعته في  
التشبيهات المتعددة وكأن هذه التشبيهات عرض لذاته في هذا  
الوصف.

وهذا الاتجاه القديم سار على منواله « أبو ماضي» فترة من  
حياته الشعرية فرأيناه في شعره التقليدي قد تناول الطبيعة  
هذا التناول السطحي كما في قصيدته (شاعر الشهور) التي  
يصف فيها الربيع.

فكأن ————— ما نار هنـاك خفيـة  
تنحل حين تهــــــــــــــــم أن تستشعـــــــــــــــــرا  
وتذوب أصبــــــــــــــــاغاً كألوان الضحى  
وتموج ألحانــــــــــــــــا، وتسرى عــــــــــــــــنــــــــــــــــبرا  
فهذه الأشجار تخلع أخضرها، لترتدي الأحمر والأصفر  
و تذوب ألوانها كألوان الضحى، وتهتز الحانا، عذبة وتنشر  
عيرا فواحا.



# «من طمي النيل»

قصائد عن مصر للشاعر أولاف منسبرج

بقلم: د. عبدالغفار مكاوي

الإنسان لا يستطيع أن يرى نفسه تماما إلا من خلال الآخر. من أجل هذا تحاول هذه المقالة أن تقرأ بوعي وحياد لا يخلوان من التعاطف، ديوانا شعريا نظمه الشاعر الألماني أولاف منسبرج سماه «من طمي النيل» بعد رحلة إلى آثار مصر القديمة استمرت ثلاثة أسابيع.. شاهد فيها الشاعر الألماني بعين الإبداع آثار مصر التي تجسد تراكمات العصور التاريخية المختلفة.

لكن هل كان الشاعر محايدا - وهو ابن الحضارة الغربية - عندما ترجم رؤيته لحضارة مصر إلى إبداع شعري؟ هل تخلص من نظرة الاستعلاء التي تغلف رؤية جل المفكرين الأوروبيين لحضاراتنا الشرقية القديمة؟ وهل لنا من دور في إعادة تقديم حضارتنا العريقة إلى هذا «الآخر» الأوروبي حتى نحظى بصورة أكثر احتراما في مرآته؟ هذه الأسئلة وغيرها نجد إجاباتها بين سطور هذه المقالة.

## هذا الشاعر

كثيرون هم الكتاب والشعراء والمفكرون والعلماء والمصورون والرحالة الذين زاروا مصر وكتبوا عنها خلال القرون الأخيرة. ولكن يندر أن نجد بينهم من استطاع أن يخرج من زيارته القصيرة التي لم تزد على ثلاثة أسابيع بديوان كامل عن مصر! والأندر من هذا أن تقلّب في زهور هذه الطاقة الشعرية فتأخذك الدهشة من تنوع صورها وألوانها وعطورها، وربما جرحت أناملك نباتات شوكية مرة - كالحنظل والصبار - اندست بينها وراحت تجرح عقلك وشعورك ببعض مواقفها الفكرية المتجنية أو خزائنها الفلسفية القاسية!

من إذن هذا الشاعر الذي لم يستغن بوجوده الشعري عما عداه، وإنما وحد في كيانه بين المحامي وفيلسوف الفن والجمال وعالم الأديان المقارنة والناقد الفني والثوري المحبط - وإن بقي على إيمانه بالمستقبل الأفضل والإنسانية الحرة العادلة؟

هو «أولاف منسبرج» رئيس اتحاد الكتاب في مدينة برلين منذ سنة 1989، ورئيس التحرير المشارك لمجلة النقد الفني التي تصدر في فرانكفورت منذ سنة 1981 (وهي مجلة الاستطيقا والتواصل). والشاعر الذي صدرت له أكثر من مجموعة شعرية بالألمانية (مداخل ومخارج، برلين 1975، وأغلق بابي وأبدأ في الحياة، برلين 1983) وبالإنجليزية (سر في هذا العالم بخطى إنسان - لندن 1991) والعديد من الدراسات والمقالات، والخواطر الفلسفية والأدبية، واليوميات والمذكرات والانطباعات التي تزود بها من الرحلات التي لا يكاد يرجع من إحداها إلا وفي جرابه عدد من القصائد والأفكار حتى يبدأ غيرها على الفور، وكأن شعره لا يستجيب لقلمه إلا وهو على سفر.

بعد الدمار والخراب الذي خلفته الحرب العالمية الثانية

وراءها، هرب الصبي الذي يبلغ اليوم السادسة والخمسين من عمره مع عائلته من بلدة جلاديفتس (في ولاية سيليزيا) التي ولد فيها سنة 1938، ثم استقر منذ سنة 1962 في مدينة برلين التي يعيش فيها منذ أن كانت مقطعة الأوصال بعدد الحلفاء الأربعة حتى زوال سورها الكئيب المشهور واحتشادها اليوم لكي ترجع كما كانت عاصمة ألمانيا الموحدة وسوقها الثقافية والحضارية الكبيرة.. ودرس في جامعة برلين الحرة - التي أنشئت في القسم الغربي من المدينة بمساعدة الأمريكيين بعد الحرب لمواجهة جامعة همبولت التي تقع فيما كان يعرف ببرلين الشرقية.

وتنوعت دراسته بتنوع اهتماماته وطموحاته، كما عبرت عن جوانب شخصيته ووجوه اغترابه: فقد بدأ بالحقوق وتخرج محامياً ليضمن لقمة العيش من مهنة لم يكد يبداً في ممارستها حتى زاحمتها دراسات أخرى تشعبت مسالكها أومتاهاتها بين فلسفة الجمال والدين والأدب الألماني إلى أن حصل على شهادة الدكتوراه برسالة عن الموضوع



الجمالي عند كل من كانط وهيجل وأدورنو (وهو فيلسوف الجمال البارز بين أعضاء مدرسة فرانكفورت وأحد مؤسسي النظرية النقدية التي عرفت بها). ويبدو أنه خلال تلك الدراسة لم يكن بالطالب العاكف المجتهد الذي يتمناه كل معلم، إذ تجاذبت «النفوس» المتصارعة في حنايا صدره بين كتابة الشعر، وتدبيح المقالات النقدية والبيانات الثورية، وتنظيم المعارض الفنية، والعزف على آلة «الكلارينيت» مع إحدى فرق «الجاز»، والتمثيل في فرقة مسرحية متجولة كَوْنُها مجموعة من طلاب الحركة الثورية المعروفة في أواخر الستينات، وهم الذين أخذوا يجوبون الشوارع والأحياء السكنية والمصانع، ويعرضون ألعابهم التمثيلية أمام جماهير العمال وأبناء الطبقة الوسطى التي اكتفت بالفرجة عليهم والسخرية منهم، داعين في غمرة تلك الثورة الشبابية المحبطة إلى اشتراكية جديدة حرة، ومحرضين على التمرد على الأنظمة التسلطية بكل أشكالها، ومبشرين بإنسانية عالمية تلغي

كلمة الحرب من قاموس البشر، وتحقق لهم الحلم القديم بالأخوة والعدالة والسلام المفتقد منذ أيام قابيل وهابيل.

ووسط غبار هذه العواصف أخذ الشاعر - منذ سنة 1966 وحتى العام الماضي - يتابع كتاباته من خلال رحلاته التي طافت به جهات العالم الأربع: من بلاد اليونان وتركيا وإسرائيل إلى بولندا وإيطاليا، ومن الولايات المتحدة الأمريكية إلى المكسيك ومصر والصين ثم إلى بلاد اليونان ومقدونيا التي حضر فيها مؤتمر الشعر في الصيف الماضي. وخرج من زيارته المتكررة للمكسيك بأكثر من دراسة عن بعض الفنانين التشكيليين الكبار الذين أصبحوا من أعز أصدقائه ورفاق كفاحه على درب الثورة الإنسانية والعالمية، و«اليوتوبيا» (المدينة الفاضلة أو النظام الاجتماعي الأمثل) الواقعية الممكنة المختلفة كل الاختلاف عن «اليوتوبيا» الطوباوية المستحيلة التي عرفها تاريخ الأدب والفكر والضمير منذ العصر البرونزي، بقدر اختلافها الحاسم عن الممارسات الإرهابية التي ارتكبت باسمها في الاتحاد السوفييتي السابق وتوابعه أو في الصين لدى «ماو» وخلفائه أو في ظل النظم الباطشة المتخلفة في العالم الثالث كله. وإذا كان قد رفض الإرهاب المنظم بكل صوره الشمولية (من شيوعية وفاشية وعسكرية وكهنوتية) وقنع - بعد انحسار ثورة الطلاب التي سبق الحديث عنها - بالعكوف على شعره وتحقيق رسالة حياته عن طريق هذا الشعر الذي يجني ثماره المنظومة والمنثورة كما رأينا من خلال أسفاره، ويدعو فيه إلى تنوير العقول المستسلمة، وإيقاظ المواطن العادي أو «الرجل الصغير» من سُبَات تزمته وجموده ليختار بنفسه، ويمارس وعيه النقدي الغائب، ويتخذ المواقف المسؤولة التي تتحدى صناع الحروب والفساد والإرهاب والتمييز العنصري والتعصب الطائفي والعقدي وإهدار حقوق الإنسان - وبذلك صار الابن الوفي «لآباء» جيله الغاضب من الثوريين الكبار على اختلاف توجهاتهم الفكرية ووجهات نظرهم في الواقع والحقيقة: من كانط وهيجل وماركس

رعب الماضي المثقل بالذنوب  
(وبخاصة الماضي الألماني!)  
وفساد الحاضر الممزق  
بالحروب والصراعات، وتبشر  
بالمستقبل الذي تحاصره  
المخاوف والأطماع وخيبات  
الأمل من كل ناحية، وتتجه نحو  
الوطن أو الأرض التي لم تطأها  
بعد قدما إنسان. ولذلك نجد في  
أشعاره وانطباعاته تلك  
«الجدلية» المعبرة عن صراع  
الواقع مع الحلم، والجمال مع  
الرعب، والحس الحي بلحم  
الإنسان وطعم الفاكهة وخضرة  
العشب والشجر وحرارة  
الشمس وفقر الفقراء وجوع  
المحرومين.. مع التأمل العقلي  
الجاف والتجريد الذي يشبه  
الهيكل العظمي اليابس.

- 2 -

كيف ارتسمت صورة مصر  
على مرآة هذا الشاعر؟ كيف  
تراءى في عينيه الإنسان،  
الحيوان، النخلة والصبرة  
والصفصافة، أهرام الجيزة  
وأبوالهول الأثري، طيبة  
وكتاب الموتى، رمسيس  
وأبوسمبل وقبور فراعنة الوادي  
والعمال، ووجوه الأحياء الفقراء؟  
كيف تغلغل هذا العالم في  
الوجدان فنسجت منه بصيرته

وفرويد إلى أدورنو وماركوز وبريشت وبنيامين. أضف إلى  
هؤلاء الآباء أسماء الفنانين المكسيكيين الكبار الذين كانوا في  
نفس الوقت ثوارا كبارا (من أمثال خوسيه كليمنته وأوروسكو  
وديجو ريفيرا) بجانب تعاطفه مع حركة «الخضر» المكافحة  
في سبيل حماية البيئة، والحركات النسائية الجديدة، وعمله  
الدؤوب على أن تحافظ مدينته برلين على وجهها الأصيل أمام  
زحف الغول الرأسمالي بسماسرته ومقاوليه وعصاباتة  
المخربة لكل ما بقي من العالم والزمان الجميل.

هكذا تعلم الشاعر في مدرسة الثورة بمعناها الإنساني  
الشامل الذي لا يتقيد بالقوالب المذهبية، وتفتحت عيون  
أفكاره ومشاعره قبل ذلك في مدرسة أمه التي كانت شاعرة  
مثله وصورت في قصائدها فظائع القهر والجبروت الألماني،  
وضحايا معتقلات التعذيب وأفران الغاز ومحارق الكتب  
ومشائق الأحرار.. ولذلك تزخر قصائده بصور التعاطف مع  
الفقراء والمستضعفين، والتضامن مع الضحايا والمضطهدين  
(ومنهم الشعراء والمفكرون والفنانون الحقيقيون الذين  
دهستهم عجالات القمع والإعلام وآلاتها الجهنمية...) سواء  
فيما يسمى بالعالم الأول أو بالعالم الثالث، بجانب الإصرار  
على بناء عالم بلا سادة ولا عبيد، والإشفاق على البشرية من  
مستقبل غامض يتهدهده العدم النووي، ويلوثة ويزيد من  
اضطرابه جشع تجار الحروب وصناع الفساد والخراب  
والجنود الذي يزحف كالتنين الأسطوري ليلبتلع كل القيم  
والمعايير والمحرمات والمقدسات.

وليس معنى هذا أن شعره مجرد شعر سياسي، لأن هذه  
الصفة لا تكفي لتبرير وجوده ولا تعفيه من الشروط الفنية  
لكل شعر يستحق هذه التسمية، وإنما هو شعر ينضج  
بالانبهار بروائع الطبيعة والفن في العصور القديمة  
والحديثة، وفي كل مكان قريب أو بعيد. ففي هذه الروائع  
وحدها تتحقق المعجزة التي استحالت تحقيقها حتى الآن،  
وأعني بها «اليوتوبيا» الكاملة التي تمثل النموذج المضاد  
للواقع الناقص بطبيعته، وترفع رايات الأمل ومشاعله فوق



العين المشتاقة ثم تحط عليه فجأة كعصفور نزق أو نسر جائع!

وسرعان ما تنضج «الفريسة» المشتهاة على نار الإبداع المتوقد بالعاطفة المحبة أو الفكرة المتأملّة أو الغضب المتفجر بالسخط والامتعاض، ويتخلق في كيان لغوي شديد الدقة والإيجاز، من نوع الحكم الشعرية المكثفة (أو الاليجرام) التي لا تترك مجالاً كبيراً للاسترسال في التعبير الإنشائي ولا في الصور الحية الموحية. فعل هذا في كل بلد شد إليه رحاله (ومعذرة عن سخف التعبير الموروث لأنه لم يكن يملك أي شيء يشده معه!)، في اليونان التي عاين فيها وجوه الحكماء والأبطال القدماء وآثار معابد الأكروبوليس، وفي المكسيك التي لمس فيها وحدة الفن والثورة، وفي مالطا التي تخيلها فرخ دجاج تنف الغزاة ريشه على الدوام، وفي الصين حيث وقف في ميدان «تيانا مين» الذي اشتعلت فيه ثورة الطلاب المحبطة، واختلط بالعمال وصغار الموظفين والطلاب ذوي السترات الزرقاء والخضراء، ونظر بعين خياله في عيون شهداء الحرية الذين لا تزال أرواحهم تصرخ من فوق «أسوار» الصين، وفي مصر التي فتح فيها قلبه المتألم وعقله الناقد المتمرد فأقبلت عليه خارجة من كهف الزمن الذي رقدت فيه كالموتى آلاف السنين، وظلت مع ذلك تتحدى كل أشكال الموت الذي فرض عليها في كل العصور وخنق أنفاسها في قبضة الطغاة من كل نوع ولون. وفي كل هذه البلاد تهديه «بوصلته» الشعرية في اتجاه الأرض والحرية والسلام والأخوة العالمية نحو شاطئ وطن إنساني لا تفرزه الحرب ولا يذله الجوع ولا يتسلط عليه ويستغله وينهبه الغول الأوروبي أو الأمريكي ولا الدب الروسي.

ويستهل الشاعر ديوانه بشعار مقتبس من عبارة وردت في الفقرة الثانية والأربعين من كتاب الموتى على لسان «رع»: «أنا صُلِبَ الإله في باطن الطرفاء» ثم يفتتحه بسطور قليلة تتألف منها القصيدة الأولى عن «الإنسان» في مصر: «ولد قديماً / من طمي النيل / اكتست البشرة باللون الأسمر / من

الشعرية ثوبا لحمته الدهشة والحريرة والإجلال، وسداه الحب مع الغضب مع الثـورة والإشفاق؟

فلنتصور هذا الشاعر الفارع الطول الممتلئ الجسد كعملاق أشقر عندما وصل إلى بلادنا بغير أن يحمل معه حقيبة أو يحجز في فندق أو يضع على كتفه «الكاميرا» وفي جيبه دفتر الشيكات - لقد حضر إلى مصر مرتين، إحداهما مع فريق من طلاب فقراء في المال، أغنياء بالشوق والتطلع، والأخرى بدعوة من صديقه الناقد الكبير والمترجم الأمين لبعض روائع أدبنا الحديث إلى لغته - وهو ناجي نجيب (1931 - 1987) الذي فقدناه فجأة ولم نستوعب حتى الآن مقدار خسارتنا فيه، ولم يفكر أحد من «نقادنا» المشغولين بأنفسهم ومصالحهم وشللهم في قراءته، ناهيك عن تقييم دوره العظيم كما فعل هذا الشاعر الذي نعاه في هذا الديوان نفسه بقصيدة رائعة مؤثرة (أرجو أن يتاح لي النظر فيها في حديث تال...) وفي هاتين الزيارتين لم يكن مع الشاعر إلا «حُدس» اللحظة الخاطفة - التي ترفرف فوق الشيء الذي تبصره

طين الأرض / والعمر امتد ألوف الأعوام / هذا ماحدث بكل بساطة!.

فإلى أي حدّ ينبئ الشعار والقصيدة الافتتاحية عن مضمون الديوان؟

### - 3 -

كان من الطبيعي — كما هي العادة — أن يبدأ السائح بالمتحف المصري في ميدان التحرير، هذا الذي يشبه «السندرة» أو مخزن عادات قديم مات صاحبه فأهمله أبنائه.. ولابد أنه تعب من المشي في الممرات الضيقة المكدسة — في قبح لا نظير له — بالتماثيل والكتل الحجرية الضخمة وصناديق التوابيت و«فاترينات» العرض — قبل أن ينهد على أريكة أو مقعد وتجيش في نفسه هذه الأبيات: [«نمشي بأحذية ثقيلة / ونجوس في حجرات المتحف المصري / وفي النهاية / نقعد منهكين / وكأننا تماثيل»].

ويحتمل أن يكون قد تجول في قاعة الموميات التي تجذب في العادة كل السواح — وأن نسيها ابن البلد أو عجز عن تحمل رسم الدخول إليها — ويقف أمام أحد التوابيت فيقول: [«الكفن على قدّ الجسم / بقايا لحم وبقايا عظم / منزوع القشر. أفق بنصفي العلوي كأني الطير / منتوف الريش بغير جناح / وبنصفي الآخر وكأن الظهر / مجرد لوح حجري / الراقد في كل مكان / يوقف مشدود القامة / داخل هذا التابوت / كما تقف الساعة / من عهد الجد / أرقام سود من فوق بياض / ليس تعدّ / 1302 أو 6289 / ترجع لزمان ليس يُحد / وماسوتها يد / تُسند لجدار / وإليه تُشدّ»].

ويبدو أن رؤية الهرم لأول مرة لم تثر في نفسه التجربة الرومانسية المألوفة التي يجللها السحر والذهول والإعجاب كما حدث ويحدث كل يوم لكل من يقف أمامه. وأخشى أن يكون قد جاء إلى مصر وفي ذهنه فكرة مسبقة تصور الأهرام قلاع عبودية ومقابر ملوك سخرُوا العبيد لبنائها. وهي فكرة تشدق بها الكثيرون وحاولوا أن يوجودوا لها أساسا ماديا

يفسرها، وغابت عنهم الروح الدينية التي ألهمت كل شواهد العمارة والبناء التي يشهقون حين تقع عيونهم عليها. وسواء ندّت عنه هذه الشهقة أو لا، فقد تحولت عنده المعجزات المجسدة على شكل أهرام إلى ثلاث قبعات سخيفة. وهاهو ذا يقول في قصيدة بعنوان أهرام الجيزة: [«من وسط الضوء الداكن في الصحراء / تبزغ قبعات ثلاث / تنزلق عليها أشعة الشمس / زاحفة كالجمال / وفي مكان الضوء اللامع / على الأحجار الجيرية البيضاء / من محجر طرة / يعيش الرمل القادم من بعيد / أو يجيء في زيارة قصيرة»].

ولابد أيضا أن تجربة دخول الهرم كانت فوق طاقته. وهي تجربة يشعر كل من مر بها بأنه يُدفن حيا، ويحس عندما يخرج منها سالما ويرى نور الشمس ويستنشق الهواء النقي من روائح الصهد والغبار والقدم الجاثم على الصدر — يحس كأنه ولد من جديد.. ولكن الأفكار المسبقة التي حملها الشاعر معه ترسخت لديه بعد خروجه حيا من عتمة المهجع الملكي، تدل على هذا قصيدته التالية عن هرم

خوفو: [«مثل عبيد الملك  
الفرعوني / نصعد بظهور  
محنية / وكأنا نزرع تحت  
الحمل الحجري / ممرات  
خشبية / نحو التابوت المفتوح /  
بعمق الهرم الأكبر / تأخذ أيدينا  
بأيادي البعض / ننظر للجدران  
العارية بحجرة دفن الملك /  
وتلفحنا رائحة العرق / الممتزج  
بفضلات البشر / وتأخذ أيدينا  
بأيادي بعض / ومعاً نهبط  
درجات السلم / نحو الأفق  
المفتوح].

وتبلغ فكرته المغلوطة  
ذروتها حين تسوق إلى فكرة  
أخرى مخيفة: فالأهرام ليست  
مجرد قبور للفراعة، وإنما هي  
نسخ حجرية من القبر الأصلي  
القديم الذي دفن فيه المصريون  
أحياء منذ آلاف السنين قبل أن  
يجسده في الأهرام نفسها:  
[«كانت الأهرامات واقفة في  
الصحراء / قبل الشروع في  
بنائها / بأيدي عبيد الفراعة /  
وهي لاتزال واقفة في أماكنها /  
لقد تركتها الطبيعة لهم / كأنها  
نسخ من قبرهم الأصلي / الذي  
يرجع عمره لآلاف السنين..»]

لا شك في أنها فكرة لو  
أخذناها مأخذ الجد لكان معناها  
أننا نحن المصريين قد دفنا أحياء

في مقبرة القهر والظلم الكبيرة، حتى قبل أن نحول الرمز  
الدال عليها إلى مصاطب وأهرامات.. ولا أظن أن أحدا منا  
يمكنه أن يسلم بهذه الفكرة مهما بدت مغرية «لثوريين»،  
كما أنها «شطحة» يستحيل إيجاد أي سند علمي يؤكد لها.  
ولماذا لا تخطر على البال أفكار أخرى ترى في الأهرام رموزا  
كونية وبناءات روحية تعبر عن حنين المصري القديم  
واتجاهه إلى «العالي» وراء هذا العالم، وعن سكينه الخلود  
الذي عاشت فيه نفسه وقضت حياتها في التأهب له بالعمل  
والتضحية والعبادة والطاعة التي كان بناء الأهرام نفسها  
أحد مظاهرها؟ وحتى لو رفضنا الفكرتين معا بحجة أنهما  
غير علميتين فسوف تبقى الفكرة التي تضمنتها السطور  
السابقة كابوسا مؤرقا لكل أجيال المصريين الذين لم تتوقف  
معاناتهم عبر الزمان، وربما تتحول إلى سد منيع تنكسر عليه  
أمواج طموحهم للتغيير والتجديد والتقدم، فتصبح كل  
جهودهم في هذا السبيل - كما يقول الشاعر نفسه في قصيدة  
أخرى - أشبه بالأصداء المجوفة للكلمات التي نطق بها  
أجدادنا في الدولة القديمة ولم تنزل تخرج علينا من كهف  
الزمن وتحاصرنا.

#### - 4 -

هل نلتمس بعض العذر لهذا الأوروبي الذي يعترف بأنه  
ساح في بلادنا مغمض العينين؟ إن بعض قصائده تنطق  
باشمئزازه من رموز الموت الحجرية التي يكسوها غيره من  
السياح هالة من الجلال والجمال والخيال، بينما يراها هو  
كالخيام التي ينصدها البدوي ثم يطويها، وكأنما يقول لنا  
بلغته الشعرية: لقد آن أن تطوا خيام الموت وتقيموا بيوت  
الحياة: [«على حافة الصحراء / أنصب هرمي كالفراعة /  
وأهبط عدة أمتار تحت الأرض / أسفل السطح المثلث لغرفة  
الدفن / وأشرب الشاي / ثم أطلع مرة أخرى على السلال،  
محني الظهر كالمتعبد / وأطوي هذا الهرم من جديد...]

وربما توحى القصيدة التالية بهذه المعاني التي يحتمل

الطويلة/ ورؤس كالبرقوق/  
انتشرت عليها - نقاط كثيرة/  
ودائماً هذا الشعور/ بوجود  
الزواحف/ بمجرى النهر وفي  
الماء//]

ويكتف التجربة التي يحملها  
في نفسه كما تحمل الأم الجنين  
الميت، ويضعها على جسده كما  
يوضع الثوب المليء بالثقوب.  
وتتممخ التجربة عن

قصيدتين: الأولى عن أرض مصر  
المزدحمة بالأضداد، وإنسانها  
الذي جُبل حظه من طمي النيل  
ومنه بنى بيوته ومسكنه: [«أن  
مصر لا يزيد اتساعها على اتساع  
النيل/ فهذا هو الذي تناقض مع  
نقطة بدايتي/ وأن النيل هو

الحياة والصحراء هي الموت/  
فذلك شيء لم أتصور أنه أمر  
ممكن. أما أن مصر الحاضرة بلد  
فقير/ فشيء لم أصدقه قبل  
ذلك/ ولا قرأت عنه في الصحف  
اليومية..//»] وبعد هذه القصيدة  
التي جعل عنوانها «عيوب» تأتي  
القصيدة الثانية التي تدور في

فلكها وتشرب من جرتها  
وعنوانها مصر: [«كل شيء هنا  
من الطين/ والمعروف أن طمي  
النيل الذي تُجفف قوالبه في  
الشمس/ قد استخدم في بناء  
البيوت/ وأن الإنسان - كما ورد

أن تكون قد دارت في رأس هذا الثوري القديم وعبرت عن  
سخطه على حضارة وأمله في البعث القادم مع حضارة الحياة  
والتجدد (وغير ذلك من الكلمات الساحرة الخطرة التي ربما  
تذكرنا بساحر شعرنا الجديد وكاهنه الأسطوري  
«أدونيس!..»): [«أجل - إنه سائح أوروبي بعينين  
مغمضتين/ بهدوء وقف هناك وعقد ذراعيه على صدره/  
وأسند ظهره إلى الحائط في غرفة الدفن بهرم خفرع/ غاص  
راجعا للوراء آلاف السنين/ إلى الأسرة الرابعة/ بينما لم  
يتحمل أحد غيره/ زخم الهواء الخانق الثقيل/ ورائحة  
المراحيض المنبعثة من البشر والحيوان..].

## - 5 -

ويخرج السائح المغمض العينين من كهف الزمن الخانق  
وشواهد الجائمة على صدره، ولكنه يفاجأ ولا يملك إلا أن  
يفتح عينيه على اتساعهما على اللغز الأبدي: على أبي الهول أو  
بالأحرى الهولي الرابضة هناك على وشك الوثوب، ذات الفم  
الذي لا يدري أحد هل يبتسم أو يطبق الشفتين على العزم أو  
الألم.

[جاءت في الليل وذهبت بالليل/ فمتى أبصرت الفم  
والأنف المكسورين؟/ لا أذكر قط/ ومتى فقدت قسما  
الوجه ومن هي بالضبط/ لن أعرف هذا أبدا/ لا عند شروق  
الفجر ولا عند غروب الشمس/ وإذا الظل امتد على وجنتها  
اليمنى/ وافترش الذقن المصرية/ لن أعرف أبدا هل تصمد  
لهجير الشمس/ على الحد الفاصل بين الصحراء وظمي  
النيل..//].

ومن حيرته داخل الأهرام الثلاثة وأمام الهولي يخرج إلى  
النيل، فيشاهد على صفحته كتابة مصرية تتلوى حروفها  
الهيروغليفية كالثعابين التي يبدو أنها كانت تخايل عينيه  
وتهدد بلسع قدميه أثناء تدوين هذه السطور:

[قوارب في النيل/ والمجداف على الجانبين/ مدلى إلى  
أسفل/ ثعابين مسطحة/ اصطفت في خط واحد/ بأجسادها



في سفر التكوين في الكتاب المقدس / قد خلق من الطين / من هنا بدأت هذه الأسطورة ومن صحراء سيناء / من أرض النهرين ومن بلاد الفرس»..]

## - 6 -

ويواصل الشاعر رحلته إلى الأقصر وأسوان، كما تواصل الفكرة المسبقة طنينها في سمعه وعقله وكأنها ذبابة الصحراء أو الوسواس المتسلط! فهو يتجول في معبد الأقصر ويعترف بمجده وعظمته من مجرد ذكر اسمه. ولكنه ينظر إلى الخيول والعربات المحفورة على جدرانه ويلاحظ أنها تطلع في مشيتها، وأن البشر الذين فوقها أو حولها مصابون بالكساح! بل إن التحيز أو سوء الفهم يدفعه إلى حد الزعم بأن المعبد تنسكب منه النظرات المطالبة بالبقيشيش، وهي التي لمحها في كل مكان ذهب إليه في مصر، وسببت له ولزملائه الضيق والعناء.

ولا يقف الأمر عند ظاهرة البقيشيش التي تزعج الأجانب والمواطنين على السواء، وإنما يتعداه إلى زوابع الغبار التي لا ترحم الرثة، ولا تخفف من مضايقاتها رؤية المعابد

الشامخة في الكرنك، ولا الرسوم الملونة عن تصورات العالم الآخر على جدران مقابر الملوك في الضفة الغربية لطيبة (الأقصر)، ولا تمثالا ممنون العظيمان اللذان استحقا أن يكونا إحدى عجائب الدنيا السبع!

وتحملة الحافلة عبر الصحراء النوبية إلى «أبو سمبل». وتطن الفكرة مرة أخرى في سمعه وعقله. ويبدو أن رمسيس الثاني وتمثاله المذهل في شموخه وجبروته قد تحداه وسحق كل أفكاره المسبقة تحت قدميه، فلم يسعه إلا أن يقول على لسانه (في قصيدة سماها الخوف من التجاهل — أبو سمبل وأوزيريس) [«قبل أربعة آلاف سنة / وضعت نفسي في القاعة / أنا الذي أعاني الارتباك والسمنة / على ارتفاع مائة واثنين وسبعين مترا / حتى لا تقوى على تجاهلي / يا من جئت من القرن العشرين / لتنظر في وتأملني...»]

ويحاول الشاعر بدوره أن يتحدى أعظم ملوك الشرق القديم في عصره وأكثرهم تفاخرا بمعاركه وأمجاده، فيرسم له صورة وحش طاغ مصاب بمرض الفيل وعلى رأسه تاج هائل كالجرة أو الإبريق:

[«ينظر من مجلسه العالي للنيل / وفي رجليه مرض الفيل / وإبريق فوق الرأس / وفي أذنيه دوي حروبه / ويد كالملخب نامت فوق الفخذ...»].

أنقول إن هذه القصيدة تردد أصداء القول بأن موسى وقومه طردوا من مصر في عهد رمسيس الثاني؟ أحسب أن هذا الزعم لم يرق عليه أي دليل أو سند علمي حتى الآن. ومهما يكن رأي الخبراء المختصين في هذا الشأن، فالظاهر أن وسواس التحيز والتعالي الموروث قد أفلت من صندوق العقل الباطن وطال الجسد أيضا.. إذ أمسكه الجزع لحظات من خناقه فخاف على بشرته البيضاء وشعره الأشقر أن تكسوهما السمرة أو السواد!

ويعترف الشاعر بهذا في لحظة صدق فيقول في هذه السطور القليلة التي وضعها تحت هذا العنوان: «أوهام

بالرسوم والصور الآسيوية المتناهية الرقة والدقة، فإنهما تكشفان كذلك عن شيء من التحيز الذي كنا نتوقع من الشاعر أن يتجاوزه بفكره النقدي الحرّ. لقد غاب عنه أن نظام الرق لم يكن قد وجد بعد، وأن العمال في مصر لم يكونوا عبيدا يباعون ويشترون في سوق النخاسة، بل مجرد عمال يكدون ويكدحون مقابل أجر معلوم. وقد سجل تاريخنا القديم أخبارا متفرقة عن ثوراتهم الغاضبة لتأخر أجورهم المستحقة. ولست أدري من أين استمد فكرته الباطلة عن رمسيس الثاني الذي زعم أنه كان يشكو من العجز والارتباك والسمنة ومرض الفيل، مع أن مومياءه في المتحف المصري تشهد بسلامة جسده من الآفات، وربما لم ينس القراء بعد قصة نقلها إلى باريس واستقبالها في مطار ديّجول - على ما أذكر - باحتفال مهيب.

ومع ذلك فقد يغفر له هذا التجني الشديد أن التحيز ضد الحضارات القديمة في هذه المنطقة من العالم — لاسيما حضارات مصر وبابل وبلاد الفرس - ممتد الجذور في تراثه

أوروبي» [«بعد أسبوع واحد / صرت قمحي اللون مصري / وبعد أسبوعين أصبحت أسمر كنوبي / ومضت ثلاثة أسابيع فإذا بي أسود كإفريقيا! /»].

## - 7 -

غير أن هذه الأوهام - لحسن حظ الأنا الغربية المتمركزة حول نواتها الدفينة في الأعماق منذ أرسطو على أقل تقدير! - لا تلبث أن تتبدد في لحظات صفاء وهناء، فمع كأس من البيرة - ماركة ستيتلا التي يحبها السياح الألمان بوجه خاص! - وأثناء جلسة مسترخية في حديقة فندق كتاراكت القديم، يفتح الشاعر عينيه المغمضتين ويكتشف أنه لم يفقد لونه الأبيض! والظاهر أنه فتح قلبه أيضا بعد ذلك فنبض بخفة حب نادرة خلال تجواله بين مقابر العمال الفقراء في دير المدينة، الذين بنوا على أكتافهم مقابر الملك ومعابدهم. وتتسكب منه هذه الأبيات التي تذكرنا بالقصيدة الشهيرة للشاعر الاشتراكي برتولت برشت (وهي أسئلة عامل أثناء القراءة) - تقول هذه الأبيات تحت عنوان: «سخرية لاذعة» [«لا أحد يذكر أجيال عبيد / بنت المعبد في فيلة والأقصر أو في الكرنك / ولماذا يذكّركم أحد أيضا؟ / أولم يُلغ الرق؟؟ أليس كذلك؟ /»].

وينتقل بين مقابر العمال فيحرق أذنيه دوي نباح كلاب شرسة ولكن قلبه يواصل نبضه الشعري فيتعاطف أيضا مع هذه الكلاب المهزولة التي تسيل المسكنة من عيونها، وربما كذلك ذل استجداء البقشيش!

[«يصل السياح كقافلة بغال / فتجيبهم بالنباح بقايا الكلاب المتوحشة / التي كانت تعيش مع عمال مدينة الموتى / هذه الكلاب المهجنة التي تقطع نومها فترة قصيرة / ثم تتجه وهي تواصل عواءها / إلى ظلال الأماكن التي يرقد فيها سادتها / منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة عام... /»]

ورغم أن القصيدتين تكشفان عن جمال أسر يشبه الأشعار الصينية واليابانية المركزة، ويكاد أن يذكرنا

التي غرس فيها الكثيرون من قبله بذور التحيز والاستعلاء، وأنه حلقة في سلسلة التعصب الطويلة التي شملت للأسف بعض كبار الفلاسفة من أرسطو إلى هيجل إلى منظري النازية والفاشية والأصولية اليهودية والمسيحية (التي سبقت ما يسمى اليوم بالأصولية الإسلامية، وكانت أحد العوامل الأساسية في صنعها أو اصطناعها ثم إدانة الإسلام والمسلمين ومعاقبتهم بسببها!!) حتى دعاة التعصب القومي والطائفي من صرب البوسنة والجبل الأسود) الذين نشهد اليوم «أمجاد» مذابحهم التي يغض الساسة الأوروبيون والأمريكيون أبصارهم عنها مؤكدين بذلك تواطؤهم معها..؟ إنني لا أريد ولا أحب أن أظلمه أو أقف منه موقف «الضد» الذي يرد على التحيز بمثله أو بما هو أشد منه تشدداً، ولكنني لا أستطيع في الوقت نفسه أن أقبل هذه الأفكار المسبقة من شاعر يلبس مسوح الفكر المستنير والثائر الحقيقي باسم الإنسانية والحرية والوطن العالمي، كما أن حبي لشخصه وتقديرى لفكره وشعره وعرفاني بلطفه وفضله كل ذلك لا يمنعني من أن أتخذ منه موقف أرسطو الذي أحب أفلاطون وأصحاب الأكاديمية ولكن حبه للحقيقة كان أعظم.. والواقع أن الأمر يجاوز كل حدود الصبر والاحتمال عندما نراه — كما سبق القول — مصراً على إدانة كل المخلوقات من طمي النيل — حتى الموتى! — بالذل والعبودية. وماذا نقول أو نفعل إزاء أبيات كهذه يدمغ فيها الجمل العربي بالذل في حياته وموته: [«نق الجمل هنالك في الصحراء / ولم يتبق سوى هيكله العظمي — / حتى بعد الموت / ينخ الظهر لكي يركبه السيد...»] /

## - 9 -

ويرجع الشاعر إلى القاهرة بعد الزيارة المعتادة لصعيد مصر. والظاهر أن برنامج الرحلة لم يتسع لزيارة كل المعالم الإسلامية في «أم الدنيا» أو «أم المدن» كما سماها بعض الرحالة الأوروبيين، دع عنك الإحساس بأهلها والنظر في عيونهم والاستماع لكلامهم. وكانت حصيلة البقية الباقية

الغربي نفسه وفي بعض أسفار العهد القديم الذي يمثل أحد العناصر الأساسية المكونة لهذا التراث (بجانب العناصر الإغريقية — الرومانية والمسيحية) وربما نلتمس له بعض العذر أيضاً عن شكه في زوال الرق والرقيق في عصرنا الراهن، ولعله متأثر في هذا بإدانة جيله كله لعلاقات القهر والظلم والاستغلال السائدة في المجتمعات الصناعية المتقدمة ومنها مجتمعه نفسه، وهي تمثل حجر الزاوية في النقد الذي وجهته مدرسة فرانكفورت إلى هذه المجتمعات المغتربة والصانعة للاغتراب.

## - 8 -

لن نستغرب إذن من الشاعر أن يسحب فكرته المسبقة عن العبودية والعبيد حتى على الأموات من الحيوانات، وكأن كل الظهور في عالمنا الشرقي لم تخلق إلا ليركبها السادة، وكأنني به يردد ما قاله هيجل عن الشرقيين عامة والصينيين بوجه خاص من أنهم خلقوا ليحروا عربية الإمبراطور، وأن على الغربي أن يحذرهم وينظر إليهم دائماً على أنهم عبيد.. أنقول إنه نبتة طبيعية من تربته الثقافية

أيضا أن نحاول تلخيصه أو الاكتفاء بإيراد أفكاره ومعانيه. ولكن ربما يشفع لنا قليلا أن مثل هذا الشعر المرسل لا يقيم وزنا كبيرا للوزن والإيقاع وجرس الكلمات وموسيقاها، لأنه يصدر في الأغلب عن عقل يصوغ أفكاره شعرا. قد لا يخلو من الصور الفنية الجميلة، ولكنه الجمال البارد المجرد الذي لا يكاد يجمعه شيء بالجمال الذي ألفناه في شعرنا العربي القديم أو في النماذج الجيدة من شعرنا الجديد.

والقصيدة أشبه بمحاكمة شعرية «لأم المدن» التي يعلم أبناءها أكثر من غيرهم مدى ظلمهم لها وتشويههم لوجهها الطيب العريق، وعقوقهم لكل عهود الوفاء نحو الأم التي أصبحوا يتنافسون في رجمها بأحجار الإهمال والارتجال والقذارة والتلوث والضجيج الذي يكفي لقتل مدن العالم كله.

ويبدأ الشاعر بالتأوه من خبرته الأليمة بالقاهرة وإطلاق آهاته الحبيسة على لسان القاهرة نفسها: فسد هواؤك يا قاهرة من الغبار والدخان والأبخرة المتصاعدة من أنابيبك المستهلكة، ولن ينجيك من هذا

من السياحة الشعرية ثلاث قصائد عن مقابر المسلمين والمدافن المملوكية. فهو يشاهد مقبرة ريفية صغيرة من نافذة الحافلة التي أقلته وزملاءه على طريق العودة إلى القاهرة: [صفوف تلال رملية صغيرة/ وعند حافة الرأس/ حجر مثني ومدبب/ كأنما وجد في موضعه بمحض المصادفة/].

وتحمل القصيدة الثانية عنوانا ينتهي بعلامة استفهام تثير هي نفسها أكثر من علامة استفهام: [«موت إسلامي؟»: «وعندما يموت كل حي/ يفقد كل شيء/ حتى اسمه القديم/ بضربة واحدة يضيع من يديه/»].

وفي القصيدة الثالثة لا يلتفت انتباهه من المدافن الإسلامية غير الجانب المادي الاقتصادي الذي تقوم عليه «طبقية» الموت في بلادنا، وقدرة الأغنياء على شراء موتهم المريح كما اشترى حياتهم المترفة... [«القادرون يمولون الحياة/ حتى بعد الموت/ بحوش وبيت يترددون عليه بين حين وحين/ لقضاء الليل مع الحبيبة!...»] - ومن الواضح أن مثل هذه الأبيات يفتقد الحد الأدنى من المعرفة بعالم الإسلام ومفهوم الموت فيه. ومن العبث أن نحاول مناقشتها أو التعليق عليها، لأنها ببساطة لا تستحق هذا العناء..

## - 10 -

وأخيرا تأتي القصيدة التي اختتم بها الشاعر ديوانه تحت هذا العنوان المثير للشجون والأحزان: آه يا قاهرة.. ولابد أنه تجول في شوارع القاهرة وميادينها وبعض أحيائها المتخمة أو المعدمة مع مضيفه المرحوم ناجي نجيب (الذي ضاعف من كرم ضيافته عندما زار معه أديبنا الكبير صاحب العصا والقنديل، يحيى حقي رحمه الله، وكان ذلك في اليوم الثاني والعشرين من شهر مارس سنة 1986، وأسفر الحوار الخصب الممتد بينهما عن قصيدة بديعة أرجو أن أتمكن من الحديث عنها أيضا في مقال تال...)

من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن يتسع المجال لأبيات هذه القصيدة التي تربو على المائة.. ومن الظلم للشعر



مكانها، ويتحرك الملايين الجدد متجهين إليك، فتختنقين بالزحام في شوارعك — لا من أثر الحر وحده — ويتحير الإنسان لماذا يجري كل هذا فيك أنت دون عواصم العالم؟ لا بد من وجود خطأ ما، شيء زلزل تاريخك وغير مسارك — لا أقصد أسراب الماعز التي تتجول في ضواحيك، ولا صراخ أبواقك بيب بيب وتيت تيت وإن كانت تتلف أعصابي، إنما أقصد يا قاهرة أنني لم أستطع أن أرى الشمس وهي تغرب في الأصيل، إذ حجبته عن نظري سحب العادم. أعترف لك مع ذلك بأنني لم أعود أن أكثرث لحظة واحدة بهذه المعجزات الطبيعية التي تحدث كل يوم حين أكون في إحدى العواصم الكبرى — ولكن صدقيني إذا قلت إن الذهول قد شلني أكثر من مرة، وأنه لم يصبني فحسب عندما وقفت مدهوشا في مدخل محطة السكة الحديدية الرئيسية بالقرب من تمثال رمسيس.

وآه يا قاهرة.. لن يبح صوتي من إطلاق صرخاتي — رغم أن العادم والغبار يجلد حنجرتي ويتسرب كدبيب الهرم إلى عظمي — ولن أتوقف عن مصارحتك بأن الأمريكان ليسوا وحدهم الذين جعلوك تتأوهين، ولا هم السوفييت الذين لم تخل وعودهم بمساعدتك من طمع فيك، حتى قررت بحزم وأدب أن يرجعوا إلى بلادهم، فعليك أنت وحدك يا قاهرة تقع مسؤولية هدم الأحياء الفقيرة القذرة، والخلاص من القمامة والغبار والضوضاء.. وفي إمكانك يا قاهرة أن تبدئي العمل صباح الغد، ويقيني أنك قادرة على النهوض به — لكن هل يصل إلى أذنيك ندائي؟!

## - 11 -

هكذا تنتهي السياحة الشعرية التي صحبنا فيها هذا الشاعر المفكر الطموح إلى تغيير العالم — بما فيه مصر التي رسم صورتها من طمي النيل (وربما لم يسمع عن مشكلة احتجازه خلف السد العالي، ولا عن الأخطار المخيفة التي يقال إنها ستنتج في المستقبل أو التي برز بعضها بالفعل

الوباء الخائق أن تهربي تحت الأرض بعد الانتهاء من إقامة مترو الأنفاق (وقد توافق هذا مع العمل فيه سنة 1986) إن سائقي السيارات في شوارعك بهلوانات يتحايلون كل يوم على الزحام ويرجعون إلى بيوتهم سالمين — لكن من ضمن ألا يختنقوا معك في هذا الوباء؟ آه يا قاهرة!

أين ذهب فنك المعروف في تنسيق الحدائق والمتنزهات الخضراء، والميادين البديعة والنافورات؟ أتريدن أن تحظري على النخيل والدلفى أن تدخل إليك وتنمو على أرضك؟ وإذا كنت لا تريدين هذا، فلماذا تقضين عليها وتحاصرینها بالمزيد من المباني القبيحة والكباري البشعة والطرق السريعة؟ ومن ذا الذي يصبر على الإقامة فيك بينما تتفجرين وتمزقين كل خيوط رداك، وأبناؤك يلجأون إلى مقابرک بحثا عن مكان بجوار الموتى، أو يأوون إلى أكواخ الصفيح بين مقالب الزباله وجبال الدبش، أو يقيمون بين محارق الفخار أو قمائن الطوب الميته — وها أنت يا قاهرة تبنين وتبنين، ومع ذلك تتركين مخلفات المباني في

علينا والثرثرة حول مشكلات وهمية من صنعنا - علينا أن نسأل أنفسنا: وتأمّرنا نحن على أنفسنا؟ وتدميرنا لذواتنا بتدمير بعضنا لبعض وكأننا أعدى أعدائنا؟ - ليقول الآخر مايقول - أليست لنا عقول تعي وتنقد كما لهم عقول؟ ألسنا رجالا وهم رجال؟ ولم الجزع والوقوع في قبضة وسواس الاضطهاد ولم يمنعنا أحد من أن نعمل ونبدع، وأن نصلح بيتنا بأيدينا ونثق بقدراتنا المعطلة أو المهذرة؟ عندئذ لن نخشى أن يأتي هذا السائح أو غيره إلينا، وأن يقول مايقول فننقده وندخل في حوار معه، وحين يعكس واقعنا على مرآته فما الضرر أن ننظر فيها نظرة الأحرار فنزداد معرفة به وبأنفسنا ونفرز الحق من الباطل - هنالك يجد نفسه مضطرا لكسر مرآته المشوهة وحتى إذا أصر عليها فلن نخسر من ذلك شيئا. ألا يقول لنا العلم الإنساني بمختلف فروعه إن الذات لا تعرف نفسها إلا من خلال الآخر أو في مرآته؟ أليس من الممكن أيضا أن يأتي يوم ينظر فيه هذا الآخر إلى مرآتنا فيرى نفسه أيضا، ويحل لغز أبي الهول أو الهولي الأزلية، فيعرف أخيرا معنى الإنسان؟!

نتيجة انقطاع زيارته الأزلية المباركة، بينما لم نبدأ نحن حتى الآن في مواجهتها بالأسلوب العلمي الجاد والحوار الشعبي الحر اللذين يتحتم اللجوء إليهما عند مواجهة المصير...

ربما يكون القارئ قد شعر من بعض ما قلته على لسانه من شعره أو من تعليقي عليه أنه واحد من «الآخرين» الذين يعرضون صورتنا في مراياهم المشوهة - وربما تبادر إلى ظنه أيضا أن هذا الشاعر الواسع الثقافة والأمل غير بريء من التحيز الذي قلت إنه كامن في جذور ثقافته - دع عنك تاريخه الاستعماري الأسود كله! - والذي يتسرع البعض منا بإدانته «الآخر» الغربي به والصراخ في وجهه بالاتهامات المضادة التي لا تقل تطرفا وتحيزا. والواقع - في تقديري - أن كلا الطرفين يقع بذلك في خطأ كبير، وربما أوقع نفسه أيضا في فخ الصراع والجدل الأجوف الذي يتخبط فيه المتشنجون عندنا بوجه خاص (لأن الآخر المزعوم مشغول عن الثثرة بالعمل والإنجاز).

والحق إن ما قصدت إليه ببساطة هو أن هذا الآخر الغربي لا يستطيع بسهولة - مع افتراض الإخلاص للحقيقة والصدق الذي لمسناه في كثير من القصائد السابقة وفي القصيدة الأخيرة بوجه أخص - أن يتجرد من الأفكار المسبقة المغلوطة - والموروثة من تراثه نفسه كما قلت - نحو الشرق عامة بما فيه حضارتنا القديمة وعالمنا العربي والإسلامي. وهو باختصار لن يتخلص منها حتى نساعدته نحن على ذلك (على نحو ما فعلت بعض الشعوب الآسيوية التي نضرب بها الأمثال ليل نهار دون أن نتعلم منها شيئا!) أعني أن نتحمل بشجاعة مسؤوليتنا نحن عن تخلفنا، وننهض بواجبنا، ونقدم صورتنا المشرفة في مرآة التحضر والتقدم التي تفرض عليه احترامنا وتزيح صورتنا الأخرى التي تكونت لديه على مر العصور بأشكال مختلفة (ولم نقصر حتى اليوم في أن نضيف إليها تشويها على تشويه!) وبدلا من صب اللعنات على الآخر المغتر بعلمه وتقنيته وهيمنته وتفوقه على كل المستويات - بدلا من إضاعة الجهد والوقت في إثبات تأمره



# الحوارية في الرواية ونظرية باختين في الثقافة

ماريا شفتسلوفا

ترجمة: شاهر حسن عبيد

1 قانون باختين

ترسخت شهرة باختين عالميا - وبحق - في منتصف السبعينيات، من خلال مؤلفيه «مشكلات الشاعرية عند دستوفسكي» و«رابيلييه وعالمه»، ولا تزال أفكاره أعظم تأثيرا في الحياة الثقافية المعاصرة بعد نشر مؤلف «الخيال الحواري» عام 1981. ويضم هذا المؤلف مقالات كتبت في الثلاثينيات، ولم تنشر في موسكو حتى عام 1975.

وهناك مقالتان مهمتان لهذا البحث، وهما «الخطاب في الرواية» Discourse in the Novel و«صور الزمن والضبط الزمني المكاني في الرواية» في 1937 - 1938. أما ثالث المقالات المهمة هنا فهي «مشكلة أجناس الكلام» (1952 - 1953)، وقد ظهرت في موسكو عام 1979 بين مجموعة من النصوص التي لم تخضع للتحليل في العشرينيات والثلاثينيات في مقالات أعيد نشرها عن كثير من المجالات السوفييتية السائرة. وقد مات باختين عام 1975.

وعلى أي حال فإن المثير في باختين هو أنه ظهرت مقالات مهمة، إلى جانب ثلاثة كتب لمؤلفين هما فولشينووف وميديفيدف، تنضوي جميعها تحت مذهب، ولكنها لا تدخل بين ما اشتهر به. والكتب هي «الماركسية وفلسفة اللغة» (1929) و«الفرويدية: نقد ماركسي» (1927) المنسوب لفولوشينووف ثم «الطريقة الصورية في الأدب» (1928) المنسوب لميديفيدف.

وقد ظهرت، على وجه

الخصوص، بعض المعارضة لإدماج هذه المؤلفات في آثار باختين من مختصين في الأدب الروسي الذين كانوا على وعي بالدعاوى التي تجعل من باختين مؤلفها الوحيد ولكنهم كانوا على علم أيضا بأن كلا من فولوشينووف وميديفيدف كانا من الباحثين ذوي السمعة، والمكانة وقد كان لإيروين تيتونيك Irwin Titunik الفضل في التصوير الجدير بالإعجاب للأحداث المتعلقة بدعاوى انتساب هذه الأعمال إلى باختين، والتي قال بها باختين نفسه قبل وفاته بوقت قصير.

ويرى تيتونيك أنه في غيبة الدليل القاطع على أحقية باختين في تأليف هذه الأعمال يكون لفولوشينووف وميديفيدف حق التقدم عليه في ذلك. على أن الاعتراف بمكانة هذين الكاتبين لا يعني أن ننكر على باختين أنه قد حقق الزعامة الفكرية لمجموعة يفضل أن يطلق عليها «مدرسة باختين». ووجود هذه المدرسة لا يعني بالضرورة الجماعية في التأليف. فالمجموعة قد وضعت خميرة لأفكارها وأسهم أفرادها في إضفاء الطابع الشخصي عليها وربطها بأسمائهم.

وقد يكون هذا الجدل أشبه بغيرها من قضايا الهوس الأكاديمي لو لم تتجاوز في تعقيدها مجرد تحديد يستبين به كل كاتب وما كتب. والنصوص التي هي مثار الجدل تعالج اللغة وعلم المعرفة وعلم الجمال (وبخاصة في الرواية) والإنتاج الثقافي بعامه وذلك بمنظور ماركسي ظاهر. فلو أن باختين أسهم في كتابة جزء من تلك النصوص أو كلها لكان من المفترض أن تحمل وجه شبه ما بالنصوص التي وضع عليها توقيع الصريح. إن مشكلة توثيق نسبة النصوص إلى مؤلفها هي بعبارة أخرى مشكلة المنظور الخاص بالمحتوى.

وقد تفاقمت هذه المشكلة من جهة أن الأعمال التي هي فوق الجدل لم تكن دالة في ذاتها وبشكل مباشر على أنها ماركسية(1).



— لروايات دستوفسكي أو رابليه أو مباشرة من نظريته في الرواية بوصفها نمطا أصليا للثقافة. ونظريته هذه تكمن في نصوصه المشكوك في نسبتها متضمنة في «الخطاب في الرواية» وفي «صور الزمن». وهي الدليل إلى دراساته المفصلة عن هذين الكاتبين. إن التنسيق بين مفاهيم باختين المبتوثة فيما كتبه يوفر لنا إشارة إلى وجود وحدة متكاملة في نصوصه دون أن يعني ذلك أن هذه الوحدة متناغمة. وهذه المفاهيم تتخللها تغيرات في درجة التركيز والتوكيد، لكنها جميعا تتداخل في شبكة كثيفة ومتراكبة من الأفكار المتقاطعة في مرجعيتها وخصوبتها. وأي بتر في هذه الشبكة أو فقدان للتوجه يضر بأجزائها ويدمر وحدتها.

وهذا المبدأ مهم فيما أسعى إليه وهو تبين الكيفية التي تطورت بها المقولات الأساسية الجمالية عنده من خلال نظريته في اللغة أو ما وصفه هو «بالنقل اللغوي»، ثم استظهار السبب والطريقة اللذين تم بهما استمداد المقولات عنها من نظريته في الثقافة. ونظريته هذه

وحينما تكشف هذه المشكلة عن مفرداتها المستترة، مثل الجدل الدائر حولها، فإن قضية ماركسية باختين أيا كان شكلها، وافترض وجود مدونة لباختين عليه أن ينسب إليها أو لا ينسب نص ما — هذه القضية تجعل من العودة إلى فكرة مدرسة باختين أمرا أقل إقناعا، فهي تبقي ملف التأليف مفتوحا على حين تعفي باختين من مشاركته فولوشينوف وميديفيديف وجهة نظرهما الماركسية. وهذا ما ناقشه جيدا ميخائيل هولكويس وكاترينا كلارك في مؤلفهما بعنوان «ميخائيل باختين». فقد أكدنا — على أساس من الوثائق والروايات — أن مؤلف الكتب الثلاثة — أو ما أطلق عليه النصوص ذات النسب المشكوك — كان باختين ذاته. فهما يعيدان إذن إلى باختين ما هو جدير بالنسبة إليه بحق غير أنهما لا يصادran تراثه الذي استقاه مباشرة من الماركسية التي يعترفان بتوافرها على نحو ما في النصوص «مثار الجدل» فحسب، بل أيضا ما يمكن أن نسميه الكسب «الإضافي» له من التراث الثقافي الماركسي. وهذا يعني بتعبير آخر أنهما يقدمان باختين في كل متلاحم وهما يضعان في اعتبارهما أنهما يستطيعان القول في الوقت نفسه إنه إذا كان باختين دائما هو باختين فإن إحدى الشخصيتين لن تكون هي الشخصية الأولى.

ولست أسعى خلافا لهولكويس وكلارك، إلى إظهار أن الفصل بين باختين (الماركسي) وباختين (آخر) أمر عقيم في مجال فهم عمله، حتى وإن كان هذا الفصل ذا جدوى في فهم الأيديولوجيات (2). وبصرف النظر عن معطيات البيوغرافية فإنه ليس مناسبا أن نميز في دقة بين باختين وذاته لأن مادة كتاب ما — وليكن «الماركسية وفلسفة اللغة» مثلا — ليست مندرجة في مفاهيم أجناس الكلام واللسان المتغاير hetero-glossia والحوارية في مقال «الخطاب في الرواية» بوصفها مفاهيم ضرورية لجماليات باختين. ونحن نستطيع أن نستشف جماليات باختين من خلال تحليله — أي نقده الأدبي

إنها تحول دون وضوح الخطاب؟ إن باختين ينفي ذلك. فالحد الفاصل عنده هو تعبيره المجازي الشائع عن التداخل بين المجالات المختلفة الذي يحدد هوية كل قطاع منها. لذلك فالهوية الدقيقة تضرب بجذورها في العلاقة القائمة بين كيانات ثقافية. لهذا، فعلى حين سوف أركز على مقالتي «الخطاب في الرواية» و«صور الزمن» دون أن أعمد باختيار واضح لما كتبه باختين عن رابليه فإن تصوري سوف يحيط بمجمل إنتاج باختين. وهذا الإنتاج هو بعبارة باختين «الخلفية الحوارية» التي تتبادل المقالات فيها الكلمات لكي تنتج المعاني الخاصة بها. إن قضية الماركسية في جمالية باختين في هذا الشأن لم توضع في المقدمة. فهي تقع في ذلك المحيط الحيوي الذي تنكسر أضواؤه ويتم امتصاصها داخل المقالات. ونوعية الانكسار — الامتصاص بالنسبة إلى باختين هي السمة المطلقة الوحيدة للغة. فاللغة تشكل الرواية دون أن تكون مقررّة مسبقاً. فهي نسيج التفاعل بين النساء والرجال الذين يخلقون ثقافتهم في المجتمع.

## الحوارية في الرواية

يستند مفهوم باختين للرواية إلى فكرة أنها أحد أجناس الكلام والذي يتألف بدوره من أجناس كثيرة. وأجناس الكلام أياً كان نمطها ليست أشياء محددة مسبقاً يمكن أن تتحقق بمجرد تعرضها لعمليتي إعادة الإنتاج والإحلال. إنها ليست أشياء، أو «مشياء» بتعبير باختين في مقالته «الخطاب في الرواية». فهذه الأجناس يتم خلقها بلسان متحدثين بأعيانهم يسعون إلى مخاطبة محادثين حقيقيين متعنيين أو متخيلين وينبغي ألا ننسى أن هؤلاء توجد بينهم عمليات للغلبة الفكرية التي من خلالها يتمكن شخص ما من إيجاد صياغة لكلماته. ويدعو باختين هذه الغلبة «الكلام الداخلي».

هي فوق كل ما سواها، في الثقافة الشعبية، ثقافة الشعب أو الثقافة الفولكلورية. وإذا عرفنا أن هذه النظرية تتركز على الفن المنطوق فمن المتعذر تجاهل الرباط بين اللغة والثقافة لدى باختين، فاللغة عنده هي الكلام. وهي في المقام الأول والأخير شكل منطوق، وأكثر ما تتجسد وتصبح ديناميكية في الكلام الشعبي. وحينما يشكل الكلام العمود الفقري والشكل عينهما للرواية — كما هو عند رابليه مثلاً — فإن «الفن الرفيع» للرواية يصل بالثقافة الشعبية المنطوقة إلى أقصى الحدود ويبلغ أقوى حالاته، لا بوصفه نوعاً من أنواع «الفن الرفيع» بل بوصفه نوعاً قائماً بذاته.

ومما سبق نستشف أن أي نقاش لجماليات باختين يجب أن يقع على الحدود بين الفلسفة والنقل اللغوي — وهو ما يمكن تسميته السيميائية الاجتماعية — Social Semiotics — والدراسات الثقافية. هل تشير صورة هذه الحدود إلى منطقة هي من عدم التحديد ومن التجهيل، وغير معرفّة، بحيث

فهم ليسوا متلقين سلبيين «لمجتمع» معطى، كما أنهم ليسوا أفرادا منغلقيين ذاتيا دون المجتمع، وهذه المبادئ تشكل أحد ثوابت باختين وتكشف سبب أولوية الكلام عنده (4).

إن ما يسوقه باختين من أمثلة عن أجناس الكلام التي تطوعها الرواية وتعالجها تحتل مساحة شاسعة عنده. فمن أجناس الكلام يذكر هو لغة المصطلحات المهنية (ك لغة الأطباء والمحامين والمعلمين والسياسيين والقساوسة على سبيل المثال)، ووجوه الاستعمال اليومية (الرسائل والذكرات وحكايات المسافرين والرحالة والمتسوقين والأغاني والشجب والعشق والصحف اليومية). وهذه حصرا غير مستخدمة في الرواية على لسان الشخصيات والرواة والمؤلفين، أو المؤلفين المفترضين الذين تسمع أصواتهم من بين السطور حينما لا يتدخلون كثيرا فيما يسردون. وهؤلاء ينتشرون كأصوات مسموعة في النصوص الظاهرة أو الوصفية التي لا تأتي عمدا على أفواه الشخصيات والرواة الداخلين في

غير أن أجناس الكلام لا تقتصر على العلاقة بين المتكلم والمتلقي الذي هو دائما متكلم ودائما مستعد للاستجابة فهي تتحدد أيضا بزمانها ومكانها، بل بالزمن في إطار مكان محدد لدى النطق بها — وهو ما يدعوه باختين البيئة «الزمانية — المكانية» (الكرونوتوبيا) Chronotope. إن الزمن لدى باختين يخلف مفهومي الكم والميقائية (3): ولنسمه نحن الزمن المشبع بالتاريخ والخاضع لفعل التاريخ. وبطريقة مشابهة، تنشأ أجناس الكلام عن حالة مادية من التفاعل الاجتماعي، من مشهد نطقي مثل منصة عالية أو قاعة محكمة أو مدفأة منزلية ونظرا إلى أن أجناس الكلام تتشكل من عوامل متعددة تتفاعل في اللحظة ذاتها، (المتكلمون، المقام، علاقة الزمان — المكان) فإن هناك عددا من الأجناس للكلام بقدر ما تدعو الحاجة إليها في أية لحظة من الحياة الاجتماعية.

إن الملاحظات على هذه المسائل في مقالة «الخطاب في الرواية» تنسجم والنقد الذي وجه إلى اللسانيات لدى «سوسور» في مؤلف «الماركسية وفلسفة اللغة». ففي حين يتعذر تلخيص هذا النقد في خطين فإن النقاط الواجب الحفاظ عليها هنا هي كما يلي: إن ثنائية اللسان / الكلام Langue/Parole تعني أن اللسان (النظام المجرد المقرر مسبقا للغة) والكلام (الفردى أو تكرار النظام) يستثنى كل منهما الآخر، زد على هذا أن اللسان دائما يسبق الكلام، ويعزل المتحدثين عن النظام اللغوي. وينتج من هذا أن المتحدثين لا يحرمون فقط من دور لهم في النظام اللغوي (الأمر الذي يشكل بدوره خطرا على اللسان في لسانيات سوسور)، بل لا يحرمون أيضا من دورهم بوصفهم عوامل اجتماعية (وهذا ما يدمر مفهوم المجتمع). إن مؤلف «الماركسية وفلسفة اللغة» ينطلق من اعتبار اللغة فعلا تواصليا إبداعيا (وليس نظاما من قوانين كما هو الأمر لدى سوسور)، يسهم فيه أفراد متحدثون داخل مجتمع. لذلك

ثلاث مجموعات رئيسية من التشكيل الأسلوبي للرواية هي الكلام المباشر وغير المباشر وشبه المباشر (الأسلوب المباشر الحر). وتورد المقالة أسماء كثيرة لدعم حجتها من بينهم: فيلدنغ، رتشاردسون، ستيرن، ديكنز، فلوير، رابليه، بوشكين، تولستوي ودستوفسكي. والقصد من ذلك تبيان الكيفية التي تنتج بها طرق التشكيل الأسلوبي المختلفة خطابا متباينا من شأنه:

أولا، التمييز بين الأنماط الروائية. وثانيا، تقديم وجوه التغير المختلفة داخل النمط الواحد. وثالثا، توليد العمليات الأسلوبية المتنوعة في نمط ما (على سبيل المثال: العبارات المجازية، السخرية، الفكاهة والنغمة)، ثم العمل من خلال الأنماط الأخرى. ورابعا: تحديد إطار الأصوات المتعددة المتعايشة داخل الرواية وتبرير الرواية بوصفها جنسا أدبيا قائما بنفسه.. وإذا لم نفهم كيف تتألف الأصوات المتعددة، مما يجعلنا نتوسع في مضمون الرواية وصياغتها — أو بالعكس نحددهما — فإن تلك الأنواع الروائية كالرواية الهزلية والرواية الخاصة بالمحتالين وغيرهما تلغي قضية الرواية كجنس.

إن هذا الملخص للنتائج الروائية ذات (الخطاب) المتنوع ليس نهائيا بأي حال. ويجب هنا إعطاء اهتمام أساسي «للتشكيل الأسلوبي للكلام» الذي قدمته أنا بوصفه توضيحا لمصطلح «الخطاب» discourse لدى باختين. إن التشكيل الأسلوبي للكلام (من خلال الكلام المباشر وما شابهه) هو تحقيق لأنواع الخطاب الصادرة عن (والموجهة إلى)، أصوات متعددة. فالأحاديث تتحرك وتنتقل بين الشخصيات والرواة والمؤلفين والمؤلفين المفترضين، فتجمع بدرجات متفاوتة الأصوات وما يصدر عنها من خطاب خلال الرواية وعملية التجمع هذه وإن لم يتحقق بها التجميع ولم يعرف لها نهاية تتأثر من خلال خطاب كاتب الرواية، أي من خلال حدث الكتابة نفسه، وحينئذ يتحكم التشكيل الأسلوبي

تصميم الرواية (ولا المؤلفين أو المؤلفين المفترضين) كما في الأحداث الدرامية التي قد تدخل فيها الشخصيات والرواة، ولكنها أحداث ليست مستقاة مباشرة من حالات تقويمية — أي من وجهات نظر محددة — تشير إلى شخصيات ورواة محددين (أو مؤلفين أو مؤلفين مفترضين). ونظرا إلى أن أجناس الكلام هي مادة اللغة بالضبط فيمكن القول، اقتباسا من باختين إن هذه الأجناس لا يمكن إلا أن تكون القوة البنائية الأساسية للرواية. وبالتالي، فإن شكل الرواية يتحدد بتنوع أجناس الكلام المستخدم فيها. وينبغي أن نلاحظ أنه بالنسبة إلى باختين أي مثال متعين لشكل روائي هو دالة على نمط روائي، وبالمقابل فإن ذلك يسمح بالتعميم بشأن الأنماط الروائية. وهذه المسلمة وما تخلفه من حالة تذبذب تحمل مسلمة أولية هي: أن نمطية الرواية هي مادة ضرورية — وإن لم تكن الوحيدة — من أجل صياغة نظرية الرواية.

وفي «الخطاب في الرواية» تتميز وظيفة أجناس الكلام في



lyphony» ويشير رأي باختين في ديكنز إلى أن الصوت المركب، وهو النتيجة المحتملة للتعددية، قد يكون أو لا يكون علامة على وحدة من وحدات الكلام شبه المباشر. والقضية الجوهرية بالنسبة إلى باختين هي أن الحديث المتعدد، حيثما وكيفما يتم إطلاقه، هو شرط في الرواية. هنا تصبح فكرة باختين بأن اللغة دائماً تعددية فكرة أساسية أو بعبارة أخرى، إن اللغة دائماً مستعارة ومشاركة وغريبة. مع ذلك فهو لا يسعى إلى تحويل نزوع الرواية للحديث المتعدد إلى ضرورة حيوية. فالخطاب التعددي يمكن تشذيبه عن قصد. وحينما يحدث ذلك يسود الرواية صوت وحيد (كما في رواية القضية Roman Thse أو الرواية الموجهة، أو رواية «البعث» لتولستوي). وهذه هي الرواية الأحادية المونولوج، وهي من الخط الأسلوبى الأول.

وحينما يتم اكتشاف نزوع الرواية للخطاب التعددي كما في الرواية العانفة التطور لدى رابيليه، والمتطرفة لدى ديستوفسكي فإننا نحصل على الرواية الحوارية، التي تنتمي إلى

للكلام بالوحدات المنفصلة ضمن رواية ما، في حين أنه يحدد مسارات تيار الكلام — الخطاب الجماعي — الذي يصنع الرواية (5).

وربما يصح هنا طرح الكلام شبه المباشر مثالا يبين الكيفية التي تشكل بها الأحاديث المتعددة الرواية، سامحا بعملية تجميع بالغة التميز لجنس الرواية. خذ مثلا الكلام شبه المباشر لدى ديكنز. إن تحليل باختين لعدة فقرات منه يظهر كيف يتضمن هذا الكلام لدى ديكنز — في لحظة واحدة ومثال واحد — صوت أحد الشخصيات وصوت الرواية واقتباسا جليا أو خبيئا من شخصية ثانية هي موضوع للتعليق من شخص ما، إما إحدى الشخصيات أو الرواية أو المؤلف أو المؤلف المفترض. وهذه العملية التي تتناسج فيها ألوان الخطاب يصفها باختين بأنها ما يتأتى دون «استعارة عبارات» من أحدهم أو «تطويع كلمة غريبة». كذلك فهو يشير إلى الكيفية التي قد يحوي بها الكلام شبه المباشر عبارات مسهبة لا تنتمي إلى شخص محدد، بل جعلت في النص لترتبط «حكمة مثقاة» أو عبارة تسبب سائدة في مجتمع ديكنز. وباستثناء عمومية «الحكمة» فإنها يمكن أن تنسب إلى المجموعات أو الطبقات المحددة الاجتماعية التي تناقلتها بالدرجة الأولى ثم إلى من تجد لديهم استجابة لها. وبمقتضى الحالة والمتحدثين والمتخاطبين في إطار الكلام شبه المباشر، وموقع هذا الكلام في الفضاء الروائي، فإن العبارات التي لا تختص بواحد على جهة التحديد قد تلحق بشخصية أو بالمؤلف أو المؤلف المفترض. زد على هذا، أنه ضمن هذا الخليط من الأصوات الذي يحافظ كل فرد فيه على صوته الخاص قد ينشأ لدينا صوت مركب على نحو ما يفعل صوت من الأصوات البارزة بين الأصوات التوافقية في الموسيقى، وهذا النمط من تعددية الأصوات — وهو موضوع كان أقرب إلى الخفاء منه إلى التحديد في الرواية — يجري النظر له في «شاعرية ديستوفسكي» باسم «الصوت المتعدد Po-

الخط الأسلوبى الثانى.

وتتميز باختين بين خطين أسلوبيين مهم بالنسبة لجمالياته ولنظرية الثقافة التي تحتويها. ونقول بإيجاز إن الخطاب التعددي، النفاذ والذي يقوم بالنقل المتبادل في الرواية يستند إلى اللسان المتغير، وهو في الوقت نفسه يخلق هذا اللسان في الرواية. هذا الخطاب حوارى لأنه متقاطع مع كثير من الأصوات المتوافقة. ومفهوم اللسان المتغير، وإن كان متصلاً بالحوارية إلا أنه ربما كان شرطها المسبق (نظراً إلى أن قلة توافره أو غيابه تؤدي إلى المونولوجية والرواية الأحادية الصوت). وما سبق وصفه آنفاً بالصوت المؤلف يصبح ممكناً من خلال اللسان المتغير. وهذا الصوت المؤلف هو جزء لا يتجزأ من عملية مكثفة من عمليات التجميع في الرواية الحوارية. وهذه العملية الخاصة المشددة لكن المكثفة من حالة التجميع هي المبدأ في الوحدة الجمالية. إن الرواية الحوارية هي بناء تام (وهي أحياناً «وحدة كاملة» لدى باختين) لسبب محدد هو أن أي صوت منها ليس صوت صاحبه

على جهة القطع. ومن جهة أخرى فالرواية الأحادية الصوت يمكن جعلها بناء تاماً بالقوة. إذا صحت هذه التسمية. وقسر رواية ما على أن تكون ذات بنية تامة يجعلها مغلقة التركيب. والسبب في هذا الانغلاق أنها لا توفر للقارئ - وهو صوت آخر يخترق الرواية - إلا فرصة صغيرة أو معدومة للمناورة. أما الرواية الحوارية فهي بسبب طبيعتها اللانهائية، بناء مفتوح. وإضافة إلى ما توفره للقارئ من مجال رحب للتدخل من خلال التفسير فإن صوتاً تطلقه من خلال اختراقها للثقافات، يجيبه الصدى الجديد.

ومن خلال ما سبق لا يمكننا افتراض أن اللسان المتغير هو مقولة شكلية تماماً، بل ولا شكلانية. إن اللسان المتغير هو مجتمع متغير. لهذا فهو يحمل جميع المعاني التي اكتسبها في المجتمع، في أي مجال من مجالات النشاط التي تستخدم فيها اللغة، ابتداءً من التركيبات اللغوية كما في السياسة وانتهاءً بالنشاط العادي كالتحية بين الأصدقاء. إنه سمة شكلية في الرواية لأنه قد جرى تشكيله أسلوبياً - أي أعيد تشغيله في تضاعيف الرواية - لهذا يعتبره باختين «فناً» بيد أن باختين لا يدخل في مفهوم اللسان المتغير نظرية الاحتمال Verisimilitude أو المشاكهات mimes. إن الواقع الاجتماعي ليس قائماً خارج الرواية في انتظار أن يتم عكسه أو مشاكهته (تقليده) فيها وهذا الواقع الذي يؤكده باختين ليس متغيراً فحسب بل هو متناقض، ويلزم الرواية لأن لغاته هي الوحيدة المتاحة للرواية. إن أي لغات مستعارة أعيد تشغيها هي التي تعرف الأنماط الثقافية المرتبطة بالرواية (على سبيل المثال، الثقافة الشعبية، ثقافة المتعلمين، المجرمين، وثقافة الصالونات). وعندما تكون تلك اللغات شعبية جداً كما لدى رابليه ودستوفسكي فإن الرواية تقترب أكثر من مصدرها، في الثقافة الشعبية، أي في «بداية الزمان» تبعاً لقول باختين، ولأن اللسان المتغير هو المجتمع المتغير فإن الحوارية التاريخية التي ينتجها هذا

الزمن» تشير إلى الرباط الوثيق بين الكلام والحركة الجسدية، وبخاصة بين الكلام والحركة المولدة للفعل. هذا ما تفعله نظرية باختين في اللغة، أي في اعتباره أن اللغة نشاط اجتماعي يرتبط ارتباطاً قوياً بطائفة من الأفعال الاجتماعية. وحتى الفرض القائل بأن نظرية العمل في الثقافة قد بدأ جنينها يتخلق مع مؤلفه عن رابليه ليس عارياً من الصواب. فصفحة بعد أخرى من هذا المؤلف يركز باختين على النشاط الجسدي والإنتاج، وكيف أن مفردات رابليه المبتكرة والمتطرفة تذكر الوظائف الجسدية (الاطراح، الجماع، آلام المخاض، وهي أمور يعتقد باختين أن رابليه يستغلها غاية الاستغلال في صورته وبنائه الروائي). فهذا الافتراض يكتسب مصداقية من اعتبار أن باختين لا يضع الطبيعة في مواجهة الثقافة. ويؤكد الكتاب «رابليه وعالمه» عكس ذلك، إذ إن الطبيعة التي تهب البشر أجسادهم القوية تكمن في ثقافتهم، إذ إنها تولد في السوق والساحة العامة والمعرض والكرنفال. وهناك مجموعة واسعة مفصلة في كتاب

اللسان، بهذا المعنى ذاته، تكسب الرواية الصيغة، فالزمن التاريخي هو الذي يشبع ألوان الخطاب فيها. زد على ذلك، أنه مع مرور الزمن، وتتابع القراء بمختلف ثقافتهم (سواء فهمت الثقافة بالمفهوم المحلي أو العام على أنها ثقافة شعبية)، أو ثقافة التغيرات التاريخية التي جرت في الكلمات تبعاً للتغيرات المادية التي جرت في المجتمعات (كالمؤسسات والسلوكيات والتركيب الطبقي على سبيل المثال). ويقودنا نقاش باختين إلى استخلاص أن الرواية تنصل بالتاريخ الذي يأتي بعدها. ويحدث الصقل المتواصل لأن القراء يقومون بتجميع العلامات الاجتماعية التي تميز بيئتهم الزمانية - المكانية (أيضاً «كرونوتوبيا» وإن كانت هنا تشير مباشرة إلى تحديد الموقع التاريخي للقراء، مما يضفي بعض القيود على دلالاتها العلمية).

### الرواية في الثقافة الشعبية

ينبغي أن يكون واضحاً أن نظرة باختين إلى الثقافة يمكن وصفها بأنها مادية على وجه العموم. وهذه الفكرة في مقالة «صور الزمن» ترتكز على أنثروبولوجيا معقدة: فالبشرية قد فلتحت الأرض منذ أمد بعيد جداً، وعاشت في اتساق مع الإيقاعات المنظمة للطبيعة والإيقاعات الدائرة للميلاد والنمو والموت والخصوبة التي تتكاثر بها الجماعة. لذلك فإن ما عرف مبكراً من صناعة الخيال أو التمثيل الرمزي من خلال الشعيرة والأسطورة والأغنية والرقصة والحكاية، كان إذن ذا علاقة حميمة بالعمل الاجتماعي والمصير البيولوجي. وملاحظات باختين تشير - وإن كان ذلك على وجه التقريب - إلى ما يمكن تسميته بنظرية العمل في الثقافة، وهي نظرية يمكن تمييزها في أية قضية كتب عنها، ومن ذلك استخدامه مصطلحي العملية و«الإنتاج» اللذين يكتسبان الآن إحياءات تتصل بمجال الصناعة.

ومن أجل دعم هذه الفكرة، هناك إلماعات في مقالة «صور

المزدوجة بين الطبيعة والثقافة، بين العمل والراحة.

وحينما يتم استقراء هذه النقاط في كتاب «رابيلييه وعالمه» فإن العبارات الغامضة عن العمل في مقالة «صور الزمن» - باعتبار العمل مصدر الكلام، والكلام تعبيراً عن فعل - تصبح واضحة وهي مفيدة في تفسير السبب الذي يقف وراء ما يراه باختين في هذه المقالة من أن ما يقوم المأثور الشعبي القديم للأرض في المجتمع الزراعي هو تعبير مناسب عن العلاقة بين الطبيعة والثقافة التي تتخلل بصورة أو بأخرى عمله؛ فهذه العلاقة المتبادلة تناسب العامة، وهي من ثم إحدى مميزات الثقافة الشعبية مهما تكن صفاتها في أية لحظة من لحظات التاريخ. إن الشعبين الذين ينتمون إلى حقبة ما في التاريخ يخلقون ثقافتهم، ويرسخون أسس الثقافة والمجتمع أيضاً. وحينما يتم لهم خلق ظروف الحياة الاجتماعية تتهاى كذلك أيضاً شروط التجدد الاجتماعي. وفي حين يشير باختين إلى أن إعادة خلق الحياة الاجتماعية تعتمد على الاستخدام البناء والذكي للطبيعة فمن الخطأ أن نعتقد أن تلك العملية في نظره مجرد تطبيق قوة بشرية على الطبيعة الخام. كذلك لا يمكننا الافتراض أن مفهومه عن عملية التجدد يمكن اختزالها إلى مسألة آلية من إعادة الإنتاج من ناحية طبيعية أو بيولوجية أو منظمة. فالثقافة المتنوعة الجديدة التي تفترض أشكالاً متغيرة تأتي من محاولات التجدد الاجتماعي.

وباختين يرى أنها تتحرك ببطء أو في فقرات أو ارتدادات كما حدث في عصر النهضة. ففي الجزء المخصص لرابيلييه من مقالة «صور الزمن» يقول: إن النهضة كانت حقبة طويلة من التجدد غير المسبوق للثقافة الطوطمية والشعبية بصفة خاصة. وهو يرى في شخصية غارغنتوا، الذي يثب مرحاً من أذن أمه وهو يهتف للخمرة، التجسيد الحقيقي لعصر النهضة. وميلاده الذي يغير الطبيعة. كما هي صرخاته طلباً للخمر بدلاً من الحليب - مما يعني انحرافاً

رابيلييه «غارغنتوا وبانتاغريل» Gargantua and Pan- tagruel -وحي، كما تشير مفردات باختين، بأن العمل ومنتجاته تباع وتشترى عبر ألوان النشاط التي يقوم بها النصابون والمخاتلون والممثلون والمهرجون والحمقى - وجميعهم ينتمي إلى متصل Continuum واحد. وبوجود هذا المتصل فإن الجسم الذي يعمل - الذي ينتج ثقافة - لا حدود لإنتاجه. ويمكن أن نستنتج أن الثقافة الشعبية هي مجموعة متناغمة تتحدى الفصل بين العمل اللفظي وغير اللفظي، بين العمل والفن، بين الحياة الخاصة والعامة.

باختصار، فإن كتاب «رابيلييه وعالمه» يمكن تفسيره على أنه جدل يدور حول التبادل بين الطبيعة والثقافة المنتجة في الحقل والقرية والمدينة، وبين المكونات الطبقيّة التي ترتبط لديها الحياة الريفية والحضرية معاً بقوة ارتباط العمل بالراحة، ويشكل الفن جانباً من كليهما. لذلك يمكن أن نقول إن المآدب والحفلات التكرية والكرنفالات هي احتفالات تعبر عن الرابطة



والحكايات الشعبية التي تتلازم مع صفة المباشرة اللفظة والفيزيائية تعود لتتجلى في أشكال أدبية متنوعة (كالسوتي\* والرواية الغنائية، والتمثيلية الهزلية الخفيفة والأغاني الشعبية الراقصة...) وبالنسبة إلى رابيليه الذي يسرق الحكايات الشعبية والأساطير عن العمالقة التي لا تزال تروى في الريف الفرنسي، تزداد صفة المباشرة عبر لغة بسيطة مكتوبة عبرت عنها أفضل تعبير — برأي باختين — الأشكال الوسيطة الممكنة. لقد استخلص رابيليه إذن، كإنسان مشبع بالثقافة الخبيرة تعبيرات الثقافة الشعبية المباشرة (الشفهية) وغير المباشرة (التعليمية والأدبية) من كامل المخزون المتاح له، وأظهر بذلك أن التجدد الفني والاجتماعي ينبثق من الجسد البشري الضاحك.

إن حركة الثقافة الشعبية الموصوفة هنا بوصفها ظاهرة مميزة وحضورا تنويريا في الأدب هي حركة تراكمية، لكنها ليست متكررة. ومع أنها تراكمية فإنها مليئة

ثانيا عن المسار الطبيعي - هو انتصار للثقافة التي طوعها المجتمع، وإذا كان غارغنتوا عملاق العمالقة بنظر رابيليه فإنه برأي باختين الرمز الأرفع للتجدد الثقافي النوعي.

إن غارغنتوا يرمز أيضا بشكل أساسي للبشر في نظر باختين. ولهذا فمن المهم التوقف عند شخصيته المثيرة للضحك. إن الجسم المثير لضحك البشر متجدد لأنه يحمل تكافؤ الضدين: فقد جاء غارغنتوا من الجسد المحتضر لغارغاميل. ومن الفيضان الهائل المدمر لبول بانتاغرويل ولد السهل الخصيب الواهب للحياة، بيوس Beauce. وكلمات هذا الجسم ليست أقل من ذلك تمثيلا لتكافؤ الضدين، إذ إن التأكيد يخرج من داخل اللعنة والتجديف، وهو ما لا يختلف عن غارغنتوا الخارج من أذن أمه. وهذه الأفعال البناء والهدامة، سواء كانت مسبقا لفظية أو جسمية — مع أن الاثنين متلاقيان — يراهما باختين مصدر السخرية الباعثة للفتوة التي تميز الثقافة الشعبية بكاملها. هذه السخرية هي مصدر كل سخرية في الرواية بما هي جنس أدبي. وهي لدى رابيليه تحتفظ بأصالتها ومرحها الشعبي. وفي التحولات اللاحقة للرواية تُرد هذه السخرية الخلاقة المرنة إلى قوة ميتة وحيدة الصوت، وحيدة الجانب. وانطلاقا من تعليقات باختين على السخرية غير المتعادلة (في «الخطاب في الرواية» والماركسية وفلسفة اللغة) يمكن أن يكون فلوبير حالة واقعة في صميم الموضوع. على أية حال، إن السخرية المنكافئة الضدين ليست مقتصرة على الثقافة الشعبية التي مهد لها رابيليه. فهي منتشرة في الحكايات الشعبية المنحدرة من غابر الأزمان، المغطاة بطبقات وطبقات وبمئات من الأشكال اللفظية الساخرة التي تناهت إلينا أخيرا عبر العصور الوسطى وعصر النهضة، حيث كانت تغور مرة وتظهر من جديد.

\* السوتي Sotie: شكل روائي عرف في القرن الخامس عشر. (م)

الأرستقراطية كما يشار في قصص الفروسية. إنهم كائنات حية «ارتفعوا إلى مكانة أرفع» (6).

أما المجاز المأخوذ عن الرياضيات لدى باختين فله دلالة. إنه يعيد إلى الذهن عصرا علميا جديدا، وهو أيضا عصر الشعب. وهو يشير إلى الكلام العلمي الذي ينسجم والأحاديث المثقفة والتجديفية في روايات رابيليه (وفي ذلك عودة إلى افتراض باختين بأن الرواية تبنى من النشاطات المتغيرة اجتماعيا، الخاصة بحقبة تاريخية محددة). وبنفس المعيار، فإن تركيز باختين على هذه الكائنات العادية يتيح له مناقشة الزمن المادي والتاريخي الذي يعتقد هو أنه يميز الفولكلور ويلخص إنجازات رابيليه ووضع «الإنسان الجديد» في التاريخ، إذ أصبح إنسانا واقعيًا أكثر مما هو سامٌ ووهمي. ومع رابيليه تدخل الرواية عصر الواقع المادي. والحال، يمكن مقابلتها مع قصة الفروسية التي تفهم، ربما أكثر من سواها من الأجناس، الزمن بوصفه حالة تجريدية خالدة.

إن تعليقات باختين الموجزة إلى حد ما على «الإنسان الجديد» تتخذ صورة أكثر وضوحا من خلال ما يعتقد أنه يشكل المغزى النهائي لغارغنتوا: هذا العملاق الذي هو بطل جمعي، هو شخصية الديمقراطية ذاتها. إن مقالة «صور الزمن» تنطلق من افتراضه أن الفولكلور يفترس التمايزات الطبقيّة. وحينما نقارن الجزء الخاص برابيليه بفقرات عن الفولكلور بعامة والحكايات الشعبية بخاصة، نعثر على فكرة فنية توجد البطل الفولكلوري للماضي الغابر والبطل الشعبي الحديث. وقد جعل رابيليه أحدهما يقتني أثر الآخر. فرابيليه إذن، يسقط، من خلال الشخصية المركبة لغارغنتوا، صورة البشرية في مجتمع رائده التمييز الطبقي، ولا يعادل إلا واقع المجتمع اللا طبقي القديم، أي يعادل الثقافة الفولكلورية. وبتعبير آخر، فإن جوهر البطل الشعبي الديمقراطي للعصر الحديث - وهو بطل جمعي كسابقه - يعيد الثقافة الشعبية

بالانقطاعات، والخسارات، الجزئية بل وإمكان الاختفاء الكلي. واستشهادا بباختين، يبدو أن التجدد الدوري للثقافة يحول دون أن يكون الزمن طبيعيا، ففي الزمن تدخل نقاط والفجوات التاريخية. وفي حين أن الصور العضوية وافرة لدى باختين، وبخاصة عُقد النمو والتطور، فإن مفهومه للتاريخ ليس كذلك عضويا بحيث يشكل «عنقودا» (ومع حاجتنا إلى كلمة أفضل). وحتى عصر النهضة تكون دهور ودهور قد مرت وتطاحت واحتقنت بحيث إن مرحلة جديدة كليًا باتت ضرورية. وقد عبر عن تلك المرحلة «إنسانها الجديد» (باختين) المتكافئ مع عالمه، عالم ما بعد غاليليو باكتشافاته التي لا تنتهي فكريا وجغرافيا. وليس هناك ما يستعصي على قدرات هذا الإنسان الجديد وإرادته. ومن وجهة نظر اجتماعية فإن هذا الإنسان الجديد هو نظير غارغنتوا، هو التجسيد الروائي لجميع أبطال الفولكلور، وهو يذرع بذاته ذي الفراسخ السبعة. إن أبطال رابيليه ليسوا الأبطال الاستثنائيين للثقافة

سمة مميزة للفولكلور. وفي رواية «الجمار الذهبي» تخضع العناصر الفولكلورية لتغير كبير، ويعاد تجميعها لتتناول حياة الخدم والمغامرين ومحدثي النعمة والفاجرات والمحظيات في الرواية الحديثة. إضافة إلى هذا، وأثناء التعديل في هذه الجوانب فإنها تبقى محتفظة بوجوه البيئة الزمانية والمكانية (الكرونوتوبيا) الفولكلورية، أي محتفظة بالزمن الحقيقي في المكان الحقيقي كما سلف. ومن جهة ثانية، فإنه إن تخلت عن كل علامات هذه الكرونوتوبيا كما فعلت القصة الفروسية فإنها تفقد صلتها بالحكاية الفولكلورية. وفوق هذا، فحينما تتكرر الكرونوتوبيا الفولكلورية بأي شكل كان فإنها تتفادى المفارقة التاريخية ما لم تعزز هذه المفارقة بصورة ساخرة الزمن الحقيقي في المكان الحقيقي. وكمثل على هذه العملية نذكر رواية سيرفانتس «دون كيشوت» حيث تُردُّ مفاهيم الشرف لدى البطل، وكذلك أنماط سلوكه إلى عصر الفروسية الإقطاعية الذي أمحى أساسه التاريخي إلى حد جعل تلك المفاهيم والأنماط غير

إلى واجهة المجتمع، وهو مكانها الصحيح في الديمقراطية. وقد كان عصر النهضة المبشر الحقيقي بهذه الديمقراطية التي هي لما يتحقق سياسيا وإذا توسعت في تفسيرها ليشمل الرواية فنسحصل على النتيجة التالية:

الثقافة الشعبية حين تصبح غير مفهومة كثقافة تابعة أو فرعية فإن الرواية المغموسة فيها ليست أقل من ذروة في تاريخ هذا الجنس الأدبي.

والآن يبدو من المفيد إيراد بعض الملاحظات المتعلقة بنقاط تخص الحكايات الفولكلورية، وكيف تطفئ وتنتشر عبر تاريخ الرواية. ولقد درس باختين عددا كبيرا من الجوانب الروائية في هذه الحكايات. ومن بينها هناك مسألة الأبوة الغامضة، والطفولة الضائعة أو المهجورة، وفراق الأشقاء أو الأحبة أثناء المغامرات الفاشلة، والارتحال القسري والطوعي، والاختبارات المفروضة على الأبطال، والخطأ في هوية الأب أو الطفل أو المحب، ثم الاعتراف والمصالحة. وهذه الجوانب في الحكايات الشعبية تشكل محركا للتعليم والتحويل. وأبطال الفولكلور يتجاوزون الزمن الفعلي في المكان الفعلي، إذ إنهم في نهاية القصة يتغيرون أو تتغير عوالمهم، وفي رأي باختين يحمل الوهم الفولكلوري في صميمه منطقا عاديا وواقعيا.

لقد حافظت القصة الإغريقية القديمة على عناصر فولكلورية. وقد أورد باختين حالات منها تدل على أن الإغريقين إما جعلوها ثابتة (حيث تحول الرواية دون تغير البطل أو العالم) أو أنهم عقدوا ديناميكيتها الأساسية كما في حكاية أبوليوس Apuleius بعنوان «الجمار الذهبي». في هذه الحكاية يتم مسخ رجل إلى جمار (وهو تحول فيزيائي نمطي في هذه الحكايات)، لكنه يعاني أيضا تحولا داخليا يتحقق من خلال تجاربه عن حياة الآخرين. وباعتباره حمارا فإنه يساهم في مشاهد من حياة شخصية تكشفها الرواية أمام الجميع. إن مسألة تعميم الحياة ذات المضامين الكونية

الفولكلوريين القدامى يكتسبون مكانة الأبطال الشعبيين.

أخيرا ينبغي ألا نغفل القصة الرعوية في سياقها الزماني - المكاني ولو بصورة غير شاملة. فهذه القصة تهتم، في إطار الفولكلور، بالزراعة والحب والعمل (ولهذا فهي تدور حول الطعام والشراب والنماء) والعمل الحرفي والأسرة. وهي في الرواية تتخذ خمسة مسارات أساسية: الرواية المحلية، والرواية الرعوية المكسورة، والرواية الوجدانية على طريقة روسو، ورواية الأسرة/ رواية الأجيال، ثم أخيرا فئة روائية قلما يتحدث عنها باختين إلا حين يصفها بأنها تضم شخصيات مثل شخصية «زعيم شعب» والذي هو «في الغالب من سلالة رعوية» (7). والرواية الرعوية المكسورة أهم الأمثلة على دور الثقافة الشعبية في الرواية بوصفها جنسا أدبيا. وفي حين تتطلب عناية خاصة تفوق ما يوليها لها باختين فإن بضع ملاحظات ستكون كافية بشأنها. إن هدف باختين الأساسي بخصوص هذا النمط من الرواية، وبخاصة في شكله المتطور (ستاندال وبلزاك وفلوبير)، هو إظهار عجزها عن استيعاب العالم الرأسمالي من خلال القلب والتحطيم لسيكولوجية هذه القصة ومفهومها العالمي. فهي لا تزال مشدودة برباط الثقافة الشعبية مادامت هذه الثقافة تشكل مرجعا مغتربا لها.

### الثقافة عند باختين

إذا افترضنا أن هذا التفسير الذي قدمناه في الصفحات السابقة ليس بعيدا عن نطاق بحثنا، فيمكن القول - دون مغالاة - إن وجهة نظر باختين في مسألة الثقافة الشعبية هي من نمط الرؤية العمومية، ومع ذلك فإن هذا الوصف لا يكفي تماما ليكون رأيا عاما يقول بوجود دافع مثالي كالذي لدى باختين. ففي مؤلفه عن رابليه، يشدد القول على توافر

مناسبة. هكذا فالإحساس الأرضي بالحاضر لدى سانشو بانزا يغطي أوهام سيده.. وهو يخلع عليها منظورا نقديا. وفي الوقت ذاته فإنه يؤكد التقدير الواقعي المحسوس لدى سانشوبانزا لعالمهما المشترك، برغم أنه عالم لا يختبرانه بصورة مشتركة. إن تبادل الآراء بين الخادم وسيده يقتحم بمشهوده المتغير الأحاديث «الغريبة» ويظهر كيف أن الحوارية في الرواية تضيف الصبغة التاريخية عليها في مواجهة الزمن الذي تخاطبه. وفي ضوء هذه الملاحظات، يمكن القول إن الحوارية هي أداة العمل بالنسبة إلى الزمان والمكان الحقيقيين في الرواية التي تنتمي إلى الأسلوب الثاني. وبطريقة مشابهة يكتسب المحتالون والمهرجون والحمقى، وهم مادة الرواية عبر القرون، الصبغة التاريخية، فيصيرون تمثيلا حواريا للمركب الفولكلوري، وربما يصح أن نقول، ترديدا لنقاش باختين كله، إنه عندما يظهر هؤلاء في الرواية بوصفهم شخصيات أساسية، كما في روايات دستوفيفسكي فإن الأبطال



الطابع المثالي للكتاب «غارغنتوا وبانتاغرويل» Gargantua and Pantagruel. وهنا، كما في مقالاته المذكورة، يلاحظ هو الإلهام الشعبي للجنس المثالي (الطوباوي)، وهو بحد ذاته جنس حديث من الحكاية الفولكلورية، والبيئة الفولكلورية والمنطق القديم الذي حشدته هذه البيئة في الخيال الشعبي. والفارق بين المثالية لدى رابيليه ومظاهرها الفولكلورية بعد العصور القديمة (أو مظاهرها المثقفة الخبيرة) يكمن في الفارق بين الاحتمالات الممكنة لتحقيق الواقعية التاريخية التي فتحتها العصور القديمة والنظام التخيلي النهائي الذي بنته هذه المظاهر اللاحقة. إن الزمن الداخلي لمثالية رابيليه متناسبة، والزمن الخارجي لها في التغير التاريخي غير المسبوق لعصر النهضة. ويأتي رابيليه في لحظة المفارقة بين عصرين: قديم لا يزال يراجع عقائده الكنسية وامتيازاته الطبقية وجديد يتنبأ بالحرية من القيود الطبقية والمؤسستين الحجريتين - الكنيسة والدولة - وبتنهياً لاستقبالهما. وهذا الجديد يقع بصورة مفارقة ظاهرية، في اللحظة التي بدأت الدولة بالظهور، لكن مع تبلور وجود الشعب بأجمعه. والديمقراطية تكمن في ظهور الأمة. وقد اتضح لنا أنه بالنسبة إلى باختين فإن الديمقراطية حالة لا طبقية أساساً، حالة ممكنة فقط حينما يصبح الشعب هو الأمة. إن رابيليه في عصر النهضة، وكعصر النهضة، يمتلك رؤية لهذا العالم المثالي (ومن هنا طوباويته) رغم أنه عالم ليس مستحيلاً (ومن هنا فهو طوباوي - واقعي).

هذه الملاحظات تقودنا إلى عالم باختين، بعد عام 1917، حيث صاغ يومذاك آراءه - ومنها المؤلف «رابيليه وعالمه» - والتي كتب مبادئها الأساسية قبل عام 1940، ولم ينشر حتى عام 1965. هنا نقف في حقل فسيح من الصراع والبقاء، من التخمير السياسي والاقتصادي والثقافي، ومن العمل الشاق لبناء مجتمع جديد من أنقاض مجتمع مدمر. إن إشارات باختين إلى عصر النهضة، وليس أقلها تأكيده

الانتقال، يمكن اعتبارها بلاغات عن وعيه الحاد بمضامين عصره. أو يمكن صياغة هذا الافتراض كما يلي: إن اهتمامه بالفترات الانتقالية (كما يراها هو لدى رابيليه) بصورة أساسية - وبالنسبة إلى روسيا - في حقبة رأسمالية أقرب، لدى دستوفسكي)، هذا الاهتمام يعبر عن التاريخ الشخصي الداخلي لمجتمع لم يكن يواجه نقطة تحول حاسم. ولا حاجة بنا إلى الحدس بشأن مسائل «النفوذ»: فالذي يخضع للرهان هو القدرة على الحوارية التي يشخصها باختين في الرواية والمجتمع. ويمكن التأكيد أن باختين كانت له علاقة حوارية بمجتمعه، دون إلحاق ضرر بأرائه النظرية. ويصعب بصفة محددة مناقشة مادة ذلك الحوار هنا. فنحن معنيون بالجهود الكبيرة التي قدمها باختين عن المثالية (الطوباوية) لدى رابيليه.

وكما هو معروف جيداً، فإن الجدل الذي دار قبل عام 1917 وخلال العشرينيات والثلاثينيات في روسيا السوفيتية حول الثورة المثالية مقابل الثورة

العلمية، وحول الثقافات العمومية والشعبية والبروليتارية والمنظور المعادل، هذا الجدل بقي حبيس السياسة الحكومية للدولة - الدولة الحكومة، الدولة - الأمة، أو بالعكس، الدولة المتلاشية باسم كيان مدني يسمى «الشعب». ونظرا إلى أن هذه الصفات التي قدمت هنا تخلق «حدود» الضدية المتكافئة الجوهرية بالنسبة إلى فكر باختين فإن تعبير «المنظور المكافئ» يجب ألا يؤخذ بحيث يعني منظورا فرديا أو متسقا: فخطه الغالب قد ميز منظورا من سواه، وهذا فارق جعلت له أهمية كبيرة من جانب ذرائعية السلطة. والشيء ذاته ينطبق على «المثالية» و«العلمية»، وبخاصة عندما تحتوي على فكرة الاحتمال، كما هو الأمر لدى باختين. وأفكار باختين حول الثقافة الشعبية تطرد هذا «اللسان المتغاير اجتماعيا». ويمكن أن نضيف إلى ذلك المصفوفات الثقافية والسياسية المميزة لمرحلة الثلاثينيات. ولنأخذ مثلا عوامل مثل مبادرات الدولة في الحفاظ على الفولكلور، والمزاج المتسارع، في الرموز كما في التعبئة

الاجتماعية، بين جمهور الفلاحين والبروليتاريا الصناعية، وكذلك التمجيد الدعائي للشعب الذي يلقي ضوءا نقديا على مسألة الجماعية في الزراعة والصناعة المنظمة، والفكرة السائدة عن البطل الذي يعيش في عصر البطولة مع تفريعاتها العديدة الممتدة من البطل الساخنوفي حتى البطل الريفى. إن وصف باختين «للعصر البطولي» بالنسبة إلى عصر النهضة يأتي ضمن مفردات تميز عصره الخاص.

وهناك كثير من الآثار الأخرى لعصر باختين تظهر لديه، وليس أقلها ظاهرة ألوان الخطاب المتعددة التي حدثت في الشوارع والساحات في السنوات الأولى من الثورة - وهي أصوات متنافرة النغمات تعود إلى مفهوم منظم من مؤلف «شاعرية دستوفيسكي»، وإلى حياة جعلت عامة مجد رابيلييه في نظراته إلى الفولكلور القديم والثقافة الشعبية محاسنها. ولا شك أن عصر باختين قد جعل حسه مرهفا حيال الأهمية لهذه المقولات كالخطاب المتعدد الذي - إذا صح في عالم الواقع - فإنه يعد بإمكانات لا حدود لها من الجمالية. إن كتابات باختين أمثلة بحد ذاتها على نظريته القائلة بأن الخطاب ليس عقلا محضا.

## هوامش

- 1- كما هو الأمر مثلا في مجال النقد الأدبي وجماليات لوناتشاييسكي وجورج لوكاتش وبريخت وغرامشي ولوسيان غولدمان.
- 2- ناقشت ذلك في مقالتي عن مؤلف هولكويسيت وكلارك «ميخائيل باختين» المنشورة في مجلة العلم والمجتمع عام 1985، وفي مقالة «باختين / ميدفيديف: الشاعرية السوسولوجية» بمجلة الناقد - 1990.
- 3- كان جديرا بالملاحظة أن أجناس الكلام، بالنسبة إلى باختين، هي أنماط لفظية مختلفة عن الجمل، وإن كانت

بنى لغوية. إن الجملة هي ما يمكن تسميتها «وحدة لغوية» تطبيقية ومثبتة للنمط، وذلك مقابل اللفظية التي هي «وحدة تواصل كلامية» ذات طبيعة شخصية وبين الأفراد وموضعية. انظر باختين في «مشكلة الأجناس الكلامية»، ص 73.

4- تشارلز بالي وألبرت سيشيهيا، وهما من طلاب سوسور وقاما بتحرير الملاحظات لمحاضرة بعنوان Cours de Linguistique Generale ، يؤكدون أن سوسور لم يتطرق إلى لسانيات التكلم... ونتذكر أن شكلا جديدا للكلام يرجع في أصله إلى سلسلة من الحقائق الفردية... ويمكن القول إن المؤلف رفض أن يصنف هذه الحقائق بأنها قواعدية بمعنى أن عملا منفصلا هو بالضرورة غريب عن اللغة ونظامها، وهو أمر لا يتوقف إلا على مجموعة من الأنماط الجماعية. ويتضح من هذه الملاحظات أن سوسور ربما رأى في اللفظ Parale «فعلا منفصلا» وليس كلاما مستخدما استخداما عاما من قبل متخاطبين «أي لامفصولا».... ومن هنا فإن الكلام ينطوي على حظ «بالضرورة غريب عن اللغة». وكلتا النقطتان تدعم رأي باختين ضد سوسور. إن البعد السوسيولوجي لفكر سوسور يمكن مقارنته بفكرة دوركهيم بأن الأفراد خارج إطار نظام «الحقائق الاجتماعية التي تسبقهم».

5- يمكننا الآن أن نتوقف أمام مصطلح «خطاب» Dis-course بالقياس إلى الجنس الكلامي Speech Gen-re. فمصطلح «خطاب» لدى باختين متبادل عادة مع «كلام، كلمة، لفظ». وهو غالبا يتطابق مع الجنس الكلامي، رغم أنه ليس دائما مرادفا له. وطوعية مفردات باختين هائلة، لكننا سنبحث هذه الفوارق. إن الجنس الكلامي هو عنصر مخصوص من الحديث يبني منه حديث مطول. وعلى أية حال، عندما يسلك الجنس الكلامي سلوك لفظ «تام» - قصيرا كان أو طويلا - أو عندما هو يميز بعمق خطابا ما فإنه يكون خطابا. وعلى سبيل المثال، اللغة المهنية التي سبق ذكرها. إن الشكل

الخاص للتحية من قاض في محكمة هو جنس كلامي «عنصر مخصص من الخطاب القضائي». واللفظ بحد ذاته هو خطاب. وعندما يكون هذا الشكل من التحية مميزا للجمل التي يقولها القاضي في رواية «ولتكن لديكنز»، وهو أيضا يكون مميزا لشخصية القاضي، فإن هذا الجنس الكلامي يكون خطابا.

6- باختين ص 241 من «صور الزمن». ولناقشة هذه الفكرة عن التركيز في «سلطة عليا» أو عند «مستوى أرفع من التطور الثقافي» (ص 211). انظر بخاصة «صور الزمن» ص 204 - 224.

7- المصدر السابق، ص 235. هذه الشخصيات كما يشير باختين هي الخادم لدى والتر سكوت وديكنز وموباسان وبروست. والأهم أن «زعيم الشعب» يظهر في الرواية كرجل يقف الموقف الصحيح من الحياة والموت، وهو موقف فقدته الطبقات الحاكمة «بلاتون كاراتيفيف في رواية تولستوي».



# الطبيعة الإشكالية للأضحلال في رواية توماس مان «آل بودنبروك»

بقلم: هانس - كريستيان أوزر

ترجمة محمود منقذ الهاشمي

تمثل رواية «آل بودنبروك» أضمحلال أسرة «الواقعية الأوروبية» بنماذجها الأدبية.. ووسائطها الفنية. وهي تجمع - إضافة إلى شخوصها الروائية - أطراف علوم اجتماعية شتى، كعلم النفس والفلسفة والميتافيزيقا وغيرها. المقال نقدي تحليلي، يتناول أسس الرواية البنائية ومضمونها التاريخي.



المهيمنة المتكررة والمهمة تقنيا ورمزيا أو مع الاقتباس الذاتي. وهذه الرواية، البرجوازية في أصول كاتبها ووجهة نظره وموقعه، جديدة في الطريقة التي توحد الوقائع الحقيقية والموضوعات التقليدية في الفن الروائي مع الدقة والفنية الكاملتين، مبدعة منها تاريخا عائليا في «دورة الولادة والنمو والموت والولادة من جديد» (إدوين ميور (5)) التي تشتمل على السمات الفلسفية والسيكولوجية والسوسيولوجية للموضوع الأساسي نفسه: تناقض الفكر والحياة الذي لم يكن توماس

في يوليو 1897 شرع توماس مان وهو في الثانية والعشرين من عمره، يشجعه ناشر رواياته القصيرة الأولى «صمويل فيشر» Samuel Fischer، عندما كان في بالسترينا Palestrina قرب روما، بالإجراءات التمهيدية الأولى لروايته الأولى «آل بودنبروك. اضمحلال أسرة» (1)، وضعت أسس شهرته (ولو أن مواطني لوبك (2) Lubeck قد ساء تفسيرهم لها بوصفها رواية مقنّعة (3) حاقدة وتافهة) وكانت مقبولة في الأدب العالمي على أنها أعظم رواية ألمانية منذ «فلهم مايستر» Wilhelm Meister لـ «غوته» Goethe. واستغرق التوسع المفصل في الرواية فعليا من أكتوبر 1897 إلى أغسطس في منعطف القرن، ونشرت في 1901 (4). وكان للرواية في نماذجها الأدبية، وفيما يتعلق بوسائطها الفنية، أمثلة من الرواية الواقعية الأوروبية، وهي تحمل، من ناحية المؤثرات الفكرية، أثارا من علم النفس عند بورجيه Bourget، وفلسفة شوبنهاور، ودفاع نيتشه عن الحياة، وميتافيزيقا الحب والموت عند فاغنر، وفيها كذلك توشيجة علم النفس والأسطورة سواء مع الأفكار الموسيقية

(1) يمكن لمن أراد أن يطلع على التفاصيل الفنية في حياة توماس مان وأن يعرف شيئا عن أسرار تلك الإجراءات التمهيدية الأولى للروايات التي كتبها أن يقرأ ترجمتي لمقالة ابنه الباحث التاريخي الدكتور «غولو مان» Golo Mann المنشورة في العدد الخاص بأدب الناطقين بالألمانية من مجلة «الأدب الأجنبية»، 60 — 61، صيف وخريف 1989 بعنوان «ذكريات عن أبي توماس مان».

(2) لوبك Lubeck مدينة في ألمانيا، وقد أبرز توماس مان في روايته - موضوع الدراسة - لهجتها التي تتعذر ترجمتها إلى أية لغة وهي، كما يقول العالم اللساني المعروف ماريو فاندروسكا في دراسته «مشكلات اللسانيات وتطورها»، لهجة أرستقراطية مزيج من الألمانية الهابطة والفرنسية، ويمكن أن يلاحظ فيها المرء الكثير من الكلمات والجمل الألمانية المبنية على الفرنسية.

(3) «الرواية المقنّعة» أو «الرواية ذات المفتاح» clef Roman: رواية تصور فيها الشخصيات التاريخية الحقيقية وتتقنع كثيرا ما تهجى تحت أسماء خيالية. وعلى سبيل المثال ففي رواية الدوس هكسلي «تقابل الألمان» فإن فيليب كوارلز هو هكسلي نفسه ومارك رامبيون شخصية مبنية على «د. هـ. لورنس» وفي رواية سومرست موم «القمر والبنات الست» فإن تشارلز ستريكلاند مبني على الرسام الفرنسي غوغان، ورواية سيمون ده بوفوار «المندرين» تهتم فيمن تهتم، بسارتر وكامو وكوستلر.

(4) إذا علمنا أن توماس مان من مواليد 1875 بأن لنا أنه كان في السادسة والعشرين من عمره عند صدور روايته «آل بودنبروك» التي مهدت له الحصول على جائزة نوبل في الأدب. وجدير بالذكر أن رواية «آل بودنبروك» مترجمة إلى العربية وقد صدرت في القاهرة سنة 1961 في جزأين بترجمة محمود إبراهيم الدسوقي.

(5) إدوين ميور Edwin Miur (1887 - 1959): شاعر وروائي وناقد ومترجم اسكوتلندي اكتسب شهرته العالمية بعمله في ميداني الترجمة والنقد أكثر من الشعر والرواية، إذ ترجم إلى الإنجليزية مع زوجته ويلا روايتي كافكا «الحاكم» و«القصر»، وكتب في النقد «بناء الرواية» الذي ترجمه إبراهيم الصيرفي سنة 1965 إلى العربية وأخطأ في كتابة كنيته فجعلها «موير» بدلا من «ميور». أما شعره فواضح وذو جمال أخذ قال فيه ت. س. إليوت: «إن ميور قد وجد على نحو لا شعوري تقريبا السبيل القويم المحتوم إلى قول ما لديه من القول». وله ثلاث روايات وسيرة ذاتية وعدد من كتب السيرة والنقد.

والمفاهيمات الأسلوبية لعلم الأدب. إن جورج لوكاتش (1949) وهانس ماير Hans Mayer (1950) وإينغه ديرسن يتحدثون بشيء من الإجماع عن مؤلف «آل بودنبوك» بوصفه المؤرخ، وفق التسلسل الزمني، للمرحلة النهائية للمجتمع الرأسمالي، والذي يصور الانفصال التام بين البرجوازية الثقافية والتجارية، والتباين بين التراجع الاقتصادي والتقدم الثقافي.

ولكن ارتفع الآن صوت بين جماعة التفسير الاجتماعي كذلك يرفض هذه المحاولات للتصنيف. إن «يورغن كوكتسينكي» Jurgen Kuczynki (1969) يشعر بأنه مضطر، على أساس معرفته للتاريخ الاقتصادي والاجتماعي أن ينقض فرضية رواية الاضمحلال الاقتصادي والأوج الأيديولوجي في «آل بودنبوك»: وعنده أن النموذجي في تطور القرن التاسع عشر هو الصعود الاقتصادي والأفول الأيديولوجي للبرجوازية. وبرهن بوجه خاص على أن توماس مان لم يصور التحول التاريخي السياسي الفعلي للمواطن الألماني إلى برجوازي حديث، بل صور التحول البيولوجي والسيكولوجي المتجدد الدائم للمواطن إلى فنان. فلم تكن هناك وحدة بين البرجوازية الثقافية والتجارية ولا تبدل في الأخلاقيات البرجوازية وممارسات العمل، ولا اضمحلال في البرجوازية يمكن أن يلاحظ بعد 1835 (أي على وجه الدقة عندما كانت أخذة في النشوء، وليس هي متوطدة كذلك). والفنصل وأبوه ليسا من نمط المواطن المؤثر ثقافيا، ولا ينتميان إلى الأرستقراطية المهددة اقتصاديا والتي تشكل حلقة الدولة الألمانية الحرة، بل إلى البرجوازية التجارية الناجحة.

ويقول إن «آل بودنبوك» رواية لا تتميز، على الإطلاق، بالتطور الاجتماعي لأسرة غير نموذجية، بل يقتصر اهتمامها على الناحية السيكلوجية.

ومن الواضح أن تدخل كوكتسينكي قد حمل إينغه

مان ليتخلّى عنه. ومهما يكن، فالرواية القصيرة المحدودة عن صبي، التي كانت بنيتها قد عبر عنها أصلا في أسلوبه الباكر، جرى توسيعها في شكل ملحني، يضيف الموضوعية والتاريخية بوساطة الاتساع الاجتماعي والمنظور الكرونولوجي الطويل على الوضع الأساسي في روايته القصيرة الأولى، وهو الصراع المأساوي الساخر بين وجود المواطن والفنان. وتؤكد إينغه ديرسن Inge Dirsén أن التقدم من وصف وضع إلى تصوير التطور هو اختراق توماس مان للواقعية.

وتوماس مان بتعقيد روايته، وبعنوانها الفرعي وكذلك بالتفسيرات الذاتية اللاحقة قد قدم بحثا مع ترك الفرصة لمعظم التعريفات النوعية المتناقضة والتفسيرات غير الحرفية: هل السأغة (6) العائلية رواية اجتماعية، أو رواية نمو الشخصية، أو رواية سيكلوجية أو فلسفية؟ وهنا تتعارض مقاربات التاريخ الاجتماعي ذات الأساس الماركسي، ومقاربات التاريخ الفكري والتحليل البنيوي

(6) السأغة saga تُطلق في العصر الحديث على أي عمل روائي يتناول عدة أجيال في تاريخ أسرة، كما في ثلاثية نجيب محفوظ، ويستخدم الإنجليز لهذا الصنف من الرواية كذلك المصطلح الفرنسي roman-fleuve أي «الرواية النهر».

وهو مزدان بحماسة نيتشه للواقع وتعظيم فاغنر للفن. فالحياة الفنية تُعطى في الرواية لبنية الأفكار الفلسفية، والتنظيم الجمالي ينسجم مع الاتساق الفكري للعمل الذي يلح عليه شوبنهاور: فتسلسل الأجيال يجسد التحول من العالم بما هو مشيئة باتجاه العالم بما هو مفهوم، من الوقوع في شرك قسوة الحياة إلى الانعتاق بوساطة الوضع الجمالي غير الإرادي والمنكر ذاته للتأمل الخالص للمثل الأفلاطونية بوصفها نماذج إضفاء الموضوعية على المشيئة الكونية. والتحسن ذو التجاوز التدريجي في الوعي البودنبروكي الذي يصل إلى الانفتاح على الفن الإلهي يبدو في هذا التفسير عملية سيكولوجية أقل مما هي عملية فلسفية.

وهناك في الحقيقة في شخصية السنيور يوهان بودنبروك درجة عالية من سلامة المشيئة، التي لم تُبطل بعد بالإدراك كثير الوسواس والشكوك. والقنصل هو الأول

ديرسن (1975) على التراجع تكتيكيا عن نظرياتها. ولكن لسوء الحظ أخفق كوكتسينكي بعد التحديد السوسيولوجي للمجال بهذه الطريقة أن يقدم وسيلة ناجعة للدخول في الرواية. ويفترض «ميخائيل تسيلر» بإلحاح في دراسته الأدبية السوسيولوجية «مواطن أم برجوازي؟» وجود ظاهرة «البودنبروكية» التي قد تتجاوز، من حيث المبدأ، أية أسرة برجوازية وهي بأجل وضوح موجودة الآن في آل هاغنستروم: ظاهرة الانحطاط. ويؤيد تسيلر كذلك الرأي القائل إن توماس مان كان يتفقه التطور التاريخي الموضوعي لصالح مثال المواطن المجرّد المؤسّل، الذي نشأ في ذلك الحين ضمن عالم البرجوازية. ووفقا لعقيدة توماس مان غير السياسية، فإن ذلك قد عقد الصلح بين نمطين سيكولوجيين: الشخص المستخدم للربح والمتوجه إلى الفائدة من جانب والزاهد المؤمن بالإنجاز الذي يحمل العبء المرهق مع نظرته البطولية من جانب، آخر. وهكذا يبدو لـ «تسيلر» أن توماس بودنبروك محب الجمال الأرستقراطي المحافظ مثل دون كيخوته من طراز التاجر عتيق المثال، ويبدو له نمط هاغنستروم، سمسار الأسهم المالية، في مدينة كبيرة مثل مظهرها اليومي المألوف، ولكن كلا الشخصين يظهر ضد المواطنين أمثال مورتن سفارتسكوبف وضد مسلماتهم الديمقراطية. وهاغنستروم، «محدث النعمة عديم الضمير» يبدو أنه المثير السلبي للقارئ، ومع استثناءين يظهرانه شخصا سمحا مستقيما، فهو مقدم حصرا، من وجهة نظر آل بودنبروك، التي ينتقل تأثيرها الإيحائي إليه.

وإريش هلر (1959) يفسر الرواية من وجهة نظر أخرى. فكما أن «لوكريتيوس» (7) كان في قصيدته التعليمية «في طبيعة الأشياء» متأثرا بـ «أبيقور»، وكانت ملحمة دانتة «الكوميديا الإلهية» Divina Commedia متأثرة بتوما الأكويني، فإن البنية الفكرية لمولود توماس مان الأول يحمل بصمة رفض شوبنهاور التشاؤمي للعالم

(7) هو تيتوس لوكريتيوس كاروس Tittus Lucretius Carus (زهاء 94 - 55 ق.م) شاعر روماني فلسفي مشهور بقصيدته الفلسفية «في طبيعة الأشياء» rerum natura Dé.



معركة مجاهدة المشيئة والدافع الذي لا يقاوم إلى الفهم، عمدا وبصفة دائمة، في شكل أزمة رئيسية، فيربح بثراء الروح وعمقها ما يضحى به من القوة الجسدية والقدرة الاقتصادية. وإن هذه الشخصية هي كذلك التي تعيش في ذاتها تلك الفلسفة التي تحدد كينونتها في الرؤيا الليلية والطرب الغنائي وتحولها: من العالم بما هو مشيئة عند شوبنهاور إلى العالم بما هو مشيئة القوة عند نيتشه، من الملاحظة غير الإرادية للأشكال الأزلية إلى القبول السوبرماني للواقع، من التخفيض الميتافيزيقي لقيمة الحياة إلى إعادة تقويمها، من محبة الحياة الخالية من المشكلات إلى محبة الحياة الناشئة حديثا، من إنكار الإرادة إلى تقوية الإرادة.

ولكن هلر حين يتعقب تركيب الأفكار في الرواية من اللقاء الوحيد لشخصية واحدة مع فلسفة شوبنهاور لا يرى أن «الوجد الميتافيزيقي» لا يخطر لتوماس مان حتى تأليف الفصل العاشر من الرواية، ولا يفلح في أن يفسر على نحو مرضٍ لماذا يجب أن تتجلى مشيئة شوبنهاور في الذهن العملي لآل بودنبوك: في مشيئة الوجود في شكل البرجوازية التجارية. والأمر المؤكد الوحيد هو أنه في الخط الموازي لآل بودنبوك، الذي لا يرتبط بالشركة مباشرة، كان الاضمحلال باديا منذ زمن طويل.

إن الاضمحلال متعدد المستويات وغامض: هو مزيج معقد من الخسران (المشكوك فيه) والكسب (المشكوك فيه). فخفة الحركة والصناعة التجارية تنهاران، والقيمة الاجتماعية تضع، والأجيال تزول. من فضول بودنبوك القديم مروراً بتقوى القنصل والقراءة السحرية عند السيناتور وصولاً إلى الاغتراب الذاتي الجمالي عند هانو، من المحدودية الذهنية عند بودنبوك القديم مروراً برؤية القنصل والتأمل الأدق عند السيناتور وصولاً إلى ممارسة هانو البحرانية للفن، هكذا تسير سلسلة التطورات. إن هذا الاضمحلال الذي يستولي على الأجيال، يسير جنبا إلى جنب

الذي تدخل فيه المشيئة في الوعي وهو الأخير الذي لاتزال قوية فيه إلى حد يكفي لتكون دفاعا ضد هجمات الضمير والتخيل الإبداعي. وتوني، على عكسه، هي انبعاث المشيئة البسيطة القوية الصريحة لجدها ذي الوهم القوي بجلال أسرتها الدائم إلى الأبد، وهي التجسيد الهزلي لفكرة العرق عند شوبنهاور بوصفه سرا لا يُسبر غوره، يمنح الفرد نوعا من الخلود في هذه الدنيا. ولأنها لا تمتلك العقل بوصفه عدوا في داخلها، فهي تمثل في شخصها السذاجة المفرطة، ويمكن أن تعد محاكاة ساخرة لمبدأ الحياة المطلق. أما أبوها كريستيان، وهو مجنون سوداوي، فقد وصل في ذلك الحين إلى الدرك الأسفل من الحيوية: إنه العدمي المحب للجمال، الفار من الحياة، ولافتقاره إلى الحياة اليومية ذات المعنى يسعى في مناوشة الأحاسيس، ولكنه يشعر بالغموض الشديد وهو كثير العصبية ويؤرقه تحقيق الوجود الرمزي والتمثيلي للفنان.

إلا أن الشخص المحوري الحقيقي من الآن فصاعدا فهو توماس، بما أنه هو الذي يعاني



العقلي وكذلك على مجرد العاطفة الجمالية، والرواية، وإن كان مؤلفها قادرا على التقمص العاطفي القوي لبطلها الآخرين، فهي ليست توكيدا للحياة المتضائلة، والشعور بالنشاط القدري، وحتمية الاضمحلال ولكنها وبموضوعية ساخرة هي «الصورة الثقافية التي تلقي ظلها فكرة الاضمحلال» (توماس مان)، والتي يتعارض الإبداع فيها مع الحل الذي تبذره. ولكن هنا أيضا من المحال أن نفهم لماذا تتماثل الحياة فيها مع التقاليد البرجوازية صراحة ولماذا يبدو «هانو» الفنان الخالص والبسيط وليس البرجوازي كما هو أيضا. وهكذا فمركز العالم يتراءى في البرجوازي وفي الفنان بالتناوب. يقول تسيلر: إن توماس مان بسبب راديكاليته السيكلوجية مضطر إلى التوصل إلى التسوية الاجتماعية. ويرأى «باول ريل» (1953) يؤدي ذلك إلى تصوير المواطنين الضعفاء الذين إذ يضلون في عالم الفكر ويحررون بالندامة يتنازلون في مواجهة الشكل البرجوازي للواقع.

مع الميل إلى التسامي الفكري والحساسية الروحانية وارتفاع المستوى الثقافي قد أفضى بـ «إبرهارد ليرمت» 1963 إلى أن يتحدث عن رواية نمو الشخصية، التي لم تكن الشخصية المحورية فيها فردا واحدا بل البكور الأربعة معا. وهذا يفيد أيضا في تفسير الانقلاب في الرواية الاجتماعية بما فيها من شعشة تدريجية في سلسلة الحوادث، وإضفاء متزايد للذاتية من المنظور السردى، بما ينسجم مع الانطوائية البارزة في الشخصيات.

ونحن مدينون لـ «إبرهارد ليرمت» كذلك بالتبصّرات المهمة للعناصر النبوية في الرواية. فالمضاف إلى الفكرة التربوية هو الصفة الاعترافية في الكتاب. وعلى سبيل المثال، يستوقف المرء أن الرواية تبدأ بالسؤال التؤيلي حول البند الأول من العقيدة اللوترية: «ما هنالك؟» تتبعه الإجابة الساذجة الأولى من توني البالغة من العمر ثماني سنوات: «إنني أؤمن» (بأنني مخلوقة بوندنبروكية، ستتحمل كل شيء من البداية إلى النهاية). إن ذلك يستوقف المرء لأنه في ختام الرواية بعد الانقراض البيولوجي والاجتماعي لآل بوندنبروك، يؤكد معلم توني الخصوصي «سيسيمي» على نحو نبؤي: «إن الأمر كذلك» - ستكون هناك آخر. وضمن إطار التعليم المسيحي الشفهي يدخل مذهب شوبنهاور بوصفه جزءا منه في صيغة بلاغية مشابهة. هل كان توماس مان رجل أعمال أو تأمل، «ذلك كان السؤال»، والجواب الذي يقدمه هو: «سأعيش!» ولكن هذه النواة البيداغوجية تخضع لإضاءة خلفية مستمرة، وبالعلاقات المتماثلة والمتباينة، والحبكات الفرعية والموضوعية المتقاطعة، يتحقق التوازن بين الاضمحلال والنزعات الروحانية ويقصد به جعل المحافظة على الابتعاد النقدي عن أي إدراك حسي ممكنة. والراوي نفسه هو المتوسط بين الطرفين، وهو منعكس، على نحو لا يتفق مع «الذهن المنقسم»، في كل آل بوندنبروك.

إن رواية «آل بوندنبروك» هي الاحتجاج الأخلاقي الذي يعلنه رجل الطبقة الوسطى توماس مان على مجرد الشعور

# التاريخي والاجتماعي في الرواية المكسيكية

ماذا عن الرواية في المكسيك: ذلك البلد الواقع هناك على الطرف الآخر من العالم؟ إن الكثير من أوجه الشبه تجمع بين «العربي» و«المكسيكي» ليس فحسب من ناحية غزارة السكان مع شدة الفقر، بل وأيضا من ناحية العمق الريفي، والثراء الحضاري القديم في كل منهما وإذا كانت المكسيك تمثل بقعة مما يسمى بالعالم الجديد، أفلا تجدينا دراسة الرواية فيه، فتلقي أمام أعيننا الضوء على الإنسان - في هذا القطر القومي - وهو ينسج حركته بين الزمان والمكان؟

بدر عبدالمك



ونضالها من أجل الاستقلال في  
برائن سطوة وجبروت الرأسمال  
الأجنبي مجدداً، محققاً مقولة  
المثل الماثورة خرج من النافذة  
هاربا وعاد من الباب سيدا  
مبجلا ولم تتبدل منه إلا حلتها  
البهية.

## تاريخ الرواية المكسيكية

هناك قول شائع في قارة  
أمريكا اللاتينية بأن «السماء  
تمنحنا المطر والأرض تخلق لنا  
الحياة» حيث ينتصب الجبل  
شامخاً، وينساب النهر عبر  
الأودية فيولد الإنسان. لذا نجد  
في معظم التراث الهندي تقديراً  
وتقييماً للأرض، التي سنجدها  
لاحقاً في أكثر عناوين الروايات  
واللوحات والقصص، رمزاً  
لخصوبة الحياة، واستمرارية  
العنصر البشري، والمقاومة من  
أجل البقاء. فإذا مات تعرضت  
للمعالجة بعمق أسطورة «أرض  
إيلوم» لقبائل «المايا» عند  
الروائي الغواتيمالي ميغيل  
أستورياس في روايته (أناس من  
ذرة) بشيء من التفاصيل، فإن  
لهذه القبائل أيضاً امتدادها  
التاريخي والأثنولوجي في

ربما يتبادر سؤال للذهن: لماذا نورد المكسيك نموذجاً  
للقارة «اللاتينية» ولبلدان العالم الثالث؟ ربما للتأثير  
الهوليودي سبب خاص، ولكن لقوة المثل والتشابه والثراء  
والتنوع الموجود والمائل في الوطن العربي/القارة أو الوطن  
الشبيه بنصف القارة، دوافع موضوعية وذاتية تدفعنا للتأمل  
والدراسة لهذا البلد الذي يعتبر من حيث شدة فقره وغزارة  
سكانه وعمقه الريفي وامتلاكه للنفط والحضارة القديمة  
بكتابات الهيروغليفية شبيهة بمصر، إلى حد دفع علماء الآثار  
إلى دراسة التشابه في وجود الأهرام وطريقة الكتابة، لعل هذه  
الفرضيات العلمية تقود إلى استنتاجات مجدية بما في ذلك  
الإقدام على رحلات المغامرة العلمية ببناء نمط من القوارب  
كالتي أبحرت في ذلك الزمن البعيد، فربما اكتشف المصريون  
القدماء المكسيك قبل الأسبان مع العلم أن للعنصر العربي  
مساهمته في الأندلس حين أبحر مع الأسبان من كاديث نحو  
القارة المجهولة بحثاً عن الذهب وإشباعاً لروح المغامرة  
والاكتشاف. كما أن الحروب الأهلية الطويلة التي شهدتها  
المكسيك لثلاثة عقود أو أكثر تقود إلى تذكر محنة لبنان  
والمغرب وفلسطين، بالإضافة إلى فقدان المكسيك مساحة  
كبيرة من أراضيها في حروبها الكولونيالية مع الفرنسيين  
والإسبان والإنكليز والولايات المتحدة الأمريكية، حيث فقدت  
تكساس عام 1835 إثر ثورتها، ومع نهاية الحروب المريرة  
مع الولايات المتحدة، ثم فقدت نهائياً عام 1847 حدوداً تمتد  
من أراضي كولورادو الجديدة ونيو مكسيكو واتاوا وأريزونا  
ونيفادا وكاليفورنيا.

هذا الحجم الهائل من الهكتارات لم يكن أرضاً قاحلة  
وصحراوية، وإنما شكلت لاحقاً الأراضي الأكثر غنى  
بالثروات المعدنية وفي مقدمتها النفط. هذا المصير المأساوي  
للمكسيك قريب تماماً في تفاصيله من واقع الوطن العربي من  
حيث تقسيمه وترسيمه ونهب ثروته، بل وأسوأ من ذلك كله  
إقامة دولة إسرائيل. والطامة الكبرى المتشابهة بين المكسيك  
والعرب هو التقارب العجيب في سقوط الدول بعد حروبها

المكسيك لعشرات السنين، حيث تركت هناك جذورها العميقة. وقد شكلت الأرض والماء قوة حية بالنسبة للإنسان، الذي عانى من محاولة الإبادة والغزو والأذى والتذويب من قبل قوى خارجية وطفيلية.

ونكتشف في الرواية أن الإنسان والأرض كانا دائماً وحدة متلازمة، فهما التعبير الحي عن أكثر الأشياء سمواً ومثالية. فقد ارتبطت الحرية بالأرض، والأم، الرمز المقابل في أكثر الحالات، والشجرة الواقعة الآخر للتجذر، لذلك يصبح الإنسان هو الأرض، ويتهاوى من حيث تتهاوى الأرض، كما في الاستغاثات الثلاث التي تصدر عن الأرض، ومن خلال اقترانها بعبارتين في الرواية الغواتيمالية الجنسية والهندية النزعة، حيث يصرخ «سوف يقاتل... وسوف يبدأ». بهذه الصرخات يقاتل المكسيكي، ويبدأ رحلة التطواف من الشمال إلى الجنوب محاولاً البقاء والاحتواء، عبر كل الأشكال المتاحة من همجية «الحضارة» الغازية، العنيفة والدموية.

واستطاع الإنسان في

المكسيك أن ينجح في تحقيق ما أخفق فيه العنصر الهندي في شمال القارة لأسباب عديدة أهمها وجود حضارة وثقافة متطورة على درجة من التكوين والثبات. وقد تراكمت طوال الفترة الكولونيالية، وحروب الاستقلال، ملامح جديدة لثقافة فتية ناشئة تبحث في العتمة الواسعة عن هويتها وشكلها المحلي، بدلا من المؤثرات الكولونيالية والأجنبية. وقد شقت الرواية طريقها كواحدة من أشكال الثقافة، وعنصر من عناصر الأدب النثري المهم، بعد صراع مرير، ومخاض مكسيكي عسير لكل التغيرات الاقتصادية، والسياسية، والفكرية، فحاولت الرواية أن تخلق عالمها الخاص وأن يسمع صوتها الأسباني اللغة والمكسيكي النبرة والروح، المبحوح والضائع في صراخ الأسواق الهندية، بلغاتها المتعددة، وفي عالم تنوء كواهله بأثقال الأمية والتخلف.

ومثل عناصر الحياة الأخرى استمدت الرواية إمكان الاستمرار والتأثير والتأثر، بخط متعرج، في ظل حالة التنفس البطيء برئة أجنبية ضيقة، أو على أحسن تقدير لا تتجاوز رؤيتها أكثر من الواقع المحدود، ابتداء من طوباوية «خوسيه خواكين وفريناندز دي لازاردي» حتى خروجها من نطاق الأسر، والضبابية والفظاظة اللغوية، إلى رؤية أوسع، وأشمل للقضايا، والمشاكل المحلية والإنسانية. نجدها تأتي مع الوميض الجديد وبذور التكوين الروائي عند «مارتين لويس كوزمان» و«ماريانو أثويللا» حتى لحظة انبثاق واقعية «خوان رولفو» الريفية والسحرية و«يانيس» و«كارلوس فوينتيس» الشعرية. وطابور عريض من الجيل الروائي المعاصر الذي يفتش عن شخصيته في «لغته وأسلوبه» في دائرة الواقعية الواسعة المفهوم، والأكثر التصاقاً بواقع اجتماعي ملموس مستخدمين «عدسة الواقعية» المعقدة والمتلونة كتلون واختلاف الحياة الخصبة ذاتها.



## القرن التاسع عشر وميلاد الرواية

اعتمد اعتمادا رئيسيا على التثقيف الذاتي. يومها كانت أوروبا القرن الثامن عشر هي الينبوع الذي تستمد منه أمريكا اللاتينية كل معانيها.

لقد «قذفت» أوروبا على القارة، حينها، خرافتين متناقضتين من الطوباوية (اليوتوبيا) القائمة من أجل الخلاص الطيب، والخرافة المضادة للناس الدونيين، والذين ينبغي عليهم أن يكونوا «متحضرين». هذه الخرافة اقتضت تركيبة أدبية باحثة، وذات معنى مهم، كواحدة من أوائل الأعمال الأدبية الأصلية في أمريكا اللاتينية. وكانت تلك رواية من نوع «البيكاريسكا» أو «رواية الصعاليك». ويعالج هذا النوع من الروايات حياة المشردين، ويستمد مقوماته الأدبية من تربة إسبانيا، القرن السادس عشر. واعتبرت هذه الروايات نموذجا للروايات الاجتماعية، معتمدة على الاستطرادية وسلسلة من الحوادث المهمة، وعلى الشخصية الأولى المحورية. وقد انتقلت «البيكاريسكا» (رواية المشردين والصعاليك) إلى أمريكا اللاتينية بشكل واسع في أوائل القرن

لن نكلف أنفسنا عناء التوقف مطولا أمام القرن الثامن عشر، لأنه مرحلة تاريخية شاحبة في الأدب المكسيكي، ولم تسمح لنا كثيرا «الظاهرة» الأدبية المشوهة بالتأكد تماما من طابع النثر الخيالي، أو الفانتازيا دون أي معنى للبذخ والترف والتصور. وأقل من ذلك، كما يشير النقاد المكسيكيون بقولهم: «بين يسوعنا وإرث الناس الثقافي» في هذا الإطار كان يعيش الوصف الأدبي دون أية ملامح روائية تستحق ذكرها. كذلك اتصفت الرواية في بداية القرن التاسع عشر، بشكلها العام، بأنها فظة وخشنة ومثيرة للشجون، ولن تجد فيها صورا عظيمة، أو شخصية كبيرة، أو عبقرية، أو عالمية، كشخصيات «اللوكونس» أو «سورخوانس» أو «كوروستيئاس». لذلك كان النقاد في القارة يشيرون بأن «الرواية المكسيكية بحاجة للانتظار والصبر» ويرددون بأن «هناك سواعد هجينة ستجلس خارج الشرفة دون دوي، واثقة بأن ثمة يوما ستخطف فيه حلقة العبقرية والموهبة إلى أوروبا المترتبة، وستبقى هناك حتى ولادة رواية الثورة، التي دخلت لأول مرة معركة كبيرة مع اللغة».

ومع كل ذلك تظل المكسيك، في عالم الرواية، تتحرك حثيثة الخطى - وإن كانت ببطء - مع تناغم، وعدم انسجام، بعد حروب الاستقلال، والحرب الأهلية، مقدمة أعمالا روائية لم تبلغ درجة النضج الكافي، سواء في موضوعاتها أو تقنياتها، لكنها، مع ذلك، ستبقى ذات علاقة مميزة في تاريخ الرواية، يحمل رايتها جيل من الكتاب المتتالين في تعاقب مستمر، مانحين الثقافة، والفكر للمكسيك، بوصفهم واضعي «حجر الأساس الأدبي» الذي لا يقل قيمة عن أية قيمة أخرى من حيث معياره الأخلاقي، وفترته الزمنية القياسية، والتي ولد من أجلها. يمثل هؤلاء «خوسيه فريناندز دي لازاردي» المولود عام 1776، والمتوفى سنة 1827، وهو ابن طبيب

تجريبيا في مناهجه وطرقه، والقوانين مفهومة للجميع وتطبق بصرامة. اليوتوبيا تتعرض إلى قضية الزنوج والتمييز العنصري، والمسألة الهندية، والإصلاح، والتعليم الخاص بهذه الفئة، ذاهبا بعيدا إلى مسألة تقرير المصير عند الأمم، التي عاش وعمل بينها «بيريكيو» في بعض الأوقات طبيا دجالا وكاتبا عموميا وشاركهم الاحتجاج ضد الاستغلال الذي هو ضحية من ضحاياه.

هذا الاستغلال الذي تميزت به المكسيك، وتعرض له الكتاب في نهايته، لم يستطع نشره في حياة المؤلف. وقد استخدم «لازاردى» الرواية الطوباوية لأنها كانت يومها شعبية، فخلق من خلالها شخصية «بيريكيو» وجعلها تعيش في إحدى الجزر، بعد أن أخفق الكاتب في قول ما يريده مباشرة لأنه كان من أنصار الانقلاب المبكر للاستقلال، الذي قام به «هيدالكو». في سنة 1812 أسس جريدة الفكر المكسيكي (1812 - 1814) وكرسها للقضية الثورية. وبعد إخفاق الحركة إبان الاستقلال تفاقم القمع في المكسيك، وكان «لازاردى» في بعض الحالات مسجوناً بسبب آرائه المفتوحة. عندما أقفلت الأبواب في وجهه توجه إلى الرواية بوصفها الوسيط النقدي للحكومة، دون أن يتعرض للرقابة أو اللوم، فانتهج نموذج رواية «البيكاريسكا» التي تكشف لنا تاريخ الذل والحطة والتوبة. وقد حاصر «لازاردى» في بنية العمل، نل البطل داخل نطاق المؤسسات الكولونيالية: الكنيسة والأديرة، ومحاكم القضاء، والجيش، والجامعة. وتقوم يوتوبيا بيريكيو (حسب منظور الكاتب) على ديمقراطية برجوازية، بنيت على أساس العمل والجهد، مختلفة تماما عن أرستقراطية وطفيلية المكسيك الكولونيالية.

يتميز النسيج القصصي، والعقدة، والشخصيات في رواية «بيريكيو سارنيتو» ببذرتها الأولى والبدائية، وإن حملت ملامح المقاييس الواقعية. فقد قدم لازاردى لوحة وصورة من المغالاة، والتطرف لكل المظاهر في المجتمع الكولونيالي.

العشرين، وكانت بمثابة الطريق الوسط بين الرواية المغلقة والواقعية، وبرزت من خلال روايات «روبرتو بايرو» الكاتب الأرجنتيني (1867 - 1928). أما المكسيكي «لازاردى» فإنه وقع تحت تأثيرها في واحدة من مواضيعه الروائية ذات الطابع الطوبائي وهي بعنوان (البيريكيو سارنيتو) الصادرة عام 1816، والرواية تحمل اسم بطلها، الذي نلمحه خلال الرواية، كرمز واضح لروح الاقتفاء والتقليد، الذي كان يمثل الوهن الأساسي للمجتمع الكولونيالي، فالبطل، أساسا، هو ضحية هذا النظام، مثله مثل العائلة المتسامحة التائهة التي انتمى إليها. إنه بالضبط، رمز للإدارة المتساهلة والأبوية. «بيريكيو» بطلنا بعد أن يخفق في حياته الدراسية وينتقل لمهن مختلفة، أحدها جندي على ظهر إحدى البواخر حيث ينزل في جزيرة في القلبين، وهنا يكتشف، ليس مجموعة سرية تعمل من أجل إيجاد حكومة صالحة وحسب، بل ولغة سكانها، وفيها يعرف أن العالم يعمل، هناك دون أرستقراطية عاطلة، كسولة، وسيكون التعليم

وحسرة طبقة المستعمر. هذ  
القيم المثلة في بنية الرواية  
«البكاريسكية» هي من النوع  
الذي استعاره لازاردي من  
إسبانيا، ليؤكد الرأي السائد في  
أمريكا اللاتينية بأنه حقا أول  
روائي في القارة.

## رواية الثورة في الأدب المكسيكي

لم يكن «لازاردي» فارس  
الرواية الوحيد في الساحة الأدبية  
في المكسيك، التي كلما تنامت  
وتقدمت، ازداد عدد كتابها  
وقصاصيها وروائييها إلى درجة  
لا يمكن حصرهم، منذ مرحلة ما  
بعد الحرب العالمية الثانية،  
وحتى اللحظة الراهنة. ولذلك  
سنختار النماذج الأكثر أهمية  
وبروزا، مثل اختيارنا لشخصية  
وأدب وحياة «لازاردي» مع أن  
تلك الفترة أعطت، بشكل معقول،  
نتائجها، وروائييها واتجاهاتهم،  
من أمثال «الخيوط أنكونا»  
(1836 - 1893) بمنحاه نحو  
الموروث الرومانتيكي، والرواية  
التاريخية «التقليدية» يشاركه  
أيضا «خوستو سيرا» أوريلي

وفي رواية أخرى يتصدى «لازاردي» لموضوع الأرستقراطية  
المنحلة. وتتعرف عليها في رواية «دون كاترين» دي لافاجندا  
التي كتبها قبل الاستقلال، ونشرت عام 1819 مع رواية  
أخرى. و«دون كاترين» مثل «بيريكيو» منحة ومنحدر من  
أكثر الطبقات دونية في المجتمع الكولونيالي، وكان مصيرها  
أكثر تراجيديّة من «بيريكيو» الذي لم يتبصر أو يلمح  
اليوتوبيا، وحتى الزمن لم يمنحه الندامة والأسف، فتنتهي  
الحياة بانتحاره. أما روايته، التي عالجت موضوعا كان في  
بعض الأوقات عاديا، بعض الشيء وهو موضوع «تعليم  
النساء» في روايته «كيخوتيتا وخالتها» والتي نشرها سنة  
(1819). وقد شرحت هذه الرواية العواقب البائسة الناتجة  
عن تعليم النساء، اللاتي خلقن من أجل الزواج وإنجاب  
الأطفال للمجتمع. وطوال فترة إصداره لرواياته جميعها،  
فإنه تعرض على الدوام للرقابة والتوبيخ. ومع هذا الإنتاج  
الغزير كله فقد ظلت علاقته المفضلة مع الصحافة كوسيط  
اجتماعي مهم للتعبير، حينما كان مديرا لصحيفة حكومية  
تدعى «جريدة الحكومة» وفي سنة 1826 أسس جريدته  
الخاصة «البريد الأسبوعي» فاعتبر «لازاردي» في حينها  
مثالا للجنح الأكثر ليبرالية وصاحب عقلية تنويرية  
متحررة. وقد دافع عن المساواة في الحقوق بين الناس جميعا،  
بغض النظر عن ألوانهم، وبتأسيس عاصمة موحدة تمثل  
جميع الطبقات، كما نادى بتحرير المرأة بشكل عام مع حرية  
الأديان. وقد نشر «دفاعا عن الماسونيين» عام 1822 متحملا  
من جراء ذلك الحجز والاعتقال المنزلي السيء. وبذلك تعكس  
رواياته أفكاره، كإحدى البدايات المضئية، والتي ذهبت شيئا  
فشيئا نحو إنجاز كل البرنامج المتناسك والمتعقل من  
الإصلاحات، وهو يمثل ظاهرة إيجابية لكل الذين ذهبوا  
وتخرجوا من المدرسة، في زمن المكسيك الكولونيالية. إضافة  
إلى أن الروايات تعرضت لمسألة الذكورية في المجتمع، آنذاك،  
وإلى القيم الجديدة للكريوليين من الطبقة الوسطى، والذين  
عاشوا تقريبا على هامش جميع الامتيازات، وانتقدوا بشدة

(1814 — 1861) المعبر عن المرحلة الكولونيلية. و«فيسنت فيديل لوبز» و«مانويل بيلباو» (1828 — 1895). وعلى صعيد السنتمنتالية (العاطفية) لحياة العشاق المتناقضة، فقد كان رائدها «أكناثيو التاميرانو» (1834 — 1893). أما تيار الواقعية والطبيعية، مابين مرحلة الاستقلال وبداية الحرب العالمية الأولى، فإن أبرز أعلامها الثقافية الروائي أليو رابسا (1856 — 1930) و«خوسيه لوبز بورتو» (1850 — 1923) و«فردريكو كامباوا» (1864 — 1939). هذه المجموعة ستفاعل مع كل غليان الثورة، وستشارك في التأريخ للأحداث والشخصيات، بحيث تتجاوز الاتجاهات الريبورتاجية والوصفية ذات النفس التاريخي، دون القدرة على النفاذ لجذر المشكلة. فيما يتعلق بتفصيلات وإحباطات الثورة ونتائجها التاريخية اللاحقة والمحتملة.

لقد واجهت الروائي المكسيكي في بداية التجربة الروائية، أسئلة عديدة أهمها: ما وظيفة الروائي؟ وماذا عليه أن

يعمل؟ وكيف يكتب؟ هل يقوم بتسجيل الأحداث والشخصيات؟ هل يقوم بكتابتها أو استنساخها ووصف شكلها الخارجي؟ وهل يقوم بتاريخها أم بتصويرها؟ هل ينقلها، كما هي، أم يعكسها حسب ما تريده عدسة الذهن والوعي؟ هل يحلل ويتمثل الأشياء والواقع، أم يمارس وظيفة خارجية، ويترك الشخصية تنمو من تلقاء نفسها، عبر حركتها الذاتية وتفاعلها الموضوعي، وأسئلة عديدة أخرى، شغلت ذهنه، حيث يعود الكاتب مفتشا عن اللغة والأسلوب والنبرة، عما يسمى النغمة الأساسية في إيقاع الرواية، وعلاقة الرواية بالحياة والواقع الاجتماعي، بالطبيعة ومتغيرات الزمن. ولم يجد الروائيون لأكثر من نصف قرن، الإجابة المثالية، للخروج من نفق أزمة الرواية، كعالم له كيانه وتركيبته ولغته، ليصبح فنا مستقلا، لا يعكس الحياة بكل تعقيداتها، ماضيها وحاضرها وحسب، بل ويكتشف ويتنبأ بالمستقبل عن طريق سبره للواقع، كمستبطن يستنطق الأشياء، ويستشرف عالما يكاد يكون، من حيث حاضره، ضربا من المستحيل، والتحقق الممكن، بتصوير يتميز برائحة، وخاصة الحواس المرفهة، والبصيرة النافذة والشفافية الكريستالية الخليطة والممتزجة بعالم الأحلام والثمالة، وبين معقولة الفانتازيا، ولا معقوليتها، والشعوذة والأسطورة وشبح الأرواح وطيفها. كل ذلك يتم صهره وتذويبه في رجل الذاكرة والمخيلة، وجحيم الروح بإرادة ووعي روائي موهوب، يعرف، كساحر وعراف لسر مهنته، كيف يكتب الرواية كفن قبل أي شيء آخر، لتستحق خصوصيتها وملامحها «وعلمها» المتطور والمستقل، كميدان جديد من ميادين العلوم الإنسانية الحديثة.

لقد شهدت المكسيك ميلاد هذا التيار الروائي بعد مرحلة الحرب العالمية الثانية. وبدخول المكسيك فترة تاريخية جديدة مستنهضة من بين أنقاض وذكرى الثورة ووميضها المنبليج يخرج للأدب من بوتقة القمم السحري، كاتب مثل



شحبت فيها الرواية الأكثر عمقاً وشمولاً لواقع الحياة الاجتماعية في الاتحاد السوفيتي، ومع الاختلاف بين المعطف الشتائي الغوغولي والدثار «الساراب» المكسيكي الاستوائي، والتفاوت الزمني والجغرافي، إلا أن لعالم الرواية، في كلا البلدين، نكهته وخصوصيته ومذاقه، حتى وإن لم تعط المكسيك عمالقة بدرجة تضاهي موهبة «تولستوي» و«غوغول» و«ديستوفسكي» و«غوركي» و«تشخوف» الذين مازالوا يعيشون بتأثيراتهم خارج حدود أمكنتهم وزمنهم لبلوغ نثرهم وأدبهم مستوى العالمية، واتسام شخصيات أعمالهم بأبعادها الإنسانية العميقة، وبمضمونها الشمولي الواسع. ولكي تولد رواية عظيمة فهي بحاجة إلى أحداث وشخصيات كبيرة إلى جانب الظاهرة الفنية والعبقرية الروائية التي تكتب وتقص وترصد هذا الواقع وذاك التاريخ، وتصور تلك الشخصيات بكل مستوياتها، وجوانبها النفسية والفكرية والاجتماعية. وتشكل هذه الشروط عناصر أساسية يكاد

«خوان رولفو» و«أوغسطين يانينيث» و«كارلوس فوينتيس» وغيرهم كاتجاه جديد يصفه النقاد بأنه التيار الذي «قام بقطع العلاقات مع موضوع الثورة». والأهم من كل ذلك، المواجهة مع هذه الظاهرة الأدبية والدخول في «معركة كبيرة مع اللغة». وقد تراجعت إلى الأبد الرواية التاريخية، والريورتاجية، وكتابة المذكرات، حول أحداث مصوغة ومكررة، وشخصيات باهتة جامدة، بلا دماء، وكأنها واقفة في متحف الشمع. إن هذا الاستنتاج يتطلب منا العودة إلى فترة البداية، لأكثر من عقود، تحتمة موضوعية الدراسة لواقع الرواية بكل تجربتها وتاريخها الطويل نسبياً.

وهناك مقولة ثقافية روسية تردد أن الرواية الروسية خرجت من «معطف» غوغول، أما المكسيك فينطبق عليها المقولة المماثلة مع ضرورة معرفة أن خروجها كان من تحت دثار ولهب الثورة المكسيكية، وستظل هذه الظلال، ردحا من الزمن، تهيمن على ذاكرة ومشاعر الروائيين والكتاب، مثلما هيمنت غيوم ومأساة الحرب العالمية الثانية. وآثارها - حتى أيامنا هذه - على أعماق نفوس الأدباء «السوفييت» خالقة بذلك نوعاً من الأدب الخاص المعروف «بأدب الحرب» في الوقت الذي نجد الحياة فيه تتطور بإيقاعها السريع، نحو قضايا ومشاكل حياتية، واجتماعية جديدة، تحتاج إلى الالتفات والمعالجة والنقد والتحليل. وعن ذلك يشير النقاد «السوفييت» إلى النقص القائم في طبيعة الرواية، التي لم تخرج إلى حد ما من برائش وسوداوية الحرب ومأساتها. أما الأعمال الروائية التي سلطت الضوء على قمعية الحزب وبيروقراطية النظام والفساد الاجتماعي، فإن النقد الرسمي واجهها بتهمة الخيانة والتحريض والبلبلية، فكان نصيب الرواية المنع والمصادرة ومعاقبة الكاتب بالسجن أو النفي، وفي أهون الحالات يتم تدميره عن طريق الإهمال والمضايقات وشل فاعليته وتهديم روحه ومعنوياته.

لقد بعثت للوجود الرواية النقدية لواقع تلك المرحلة، التي

النقاد يجمعون عليها، مع الأخذ بعين الاعتبار عناصر أخرى من الممكن أن تولد من دونها رواية عظيمة، وهذا لا يلغي وجود حالة الاستثناء التاريخي للظاهرة الأدبية.

مع أن هذا لا يعيننا كثيرا، فإن المكسيك تمتلك هذه الخواص، التي سبقت ولادة «عقرييها» الروائيين، والشعراء، أو الجداريين، في ملحمة الثورة المعاصرة في بداية العقد الأول من القرن العشرين، التي امتدت كحرب أهلية طويلة، لمدة ثلاثة عقود لتواجه المكسيك بعدها انعكاسات الأزمة العامة، قبل وأثناء الحرب العالمية الثانية، نتيجة المتغيرات السياسية والاقتصادية والطبقية التي مست تركيبة البنية الاجتماعية، والتي سيكون من ثمارها وخبرتها وتراكماتها ظهور حركة أدبية أكثر نضجا وتطورا وفي جميع المستويات، تتناول موضوعات الثورة وظواهرها. وبما أن النقاد والمؤرخين يتفقون على أن الرواية بدأت في المكسيك مع الثورة عام 1910 فإنني سأنتقل من هذه المقولة نفسها

والتقط الصورة الأكثر كثيفا في بؤرة عدستي، واحتفظ في الوقت نفسه بالمساحة البانورامية لخلفية الأحداث ومجرياتها، كجزء من الإطار الكامل للواقع المكسيكي لتلك المرحلة. مبتدئا بالكاتب مارتين لويس كوزمان مفضلا إياه كنموذج، مع أنه ليس بأفضل من نظيره الروائي ماريانو أثويللا (1873 — 1952)، الذي كتب ثلاث روايات قبل الثورة بسنوات قليلة جدا، ولم تمنحه الشهرة إلا روايته (الحضيض) وترجمت بعنوان آخر هو (الساقطون) وقد صدرت بعد الثورة بسنوات، أو بالضبط في عام 1916.

ويقول الباحث والناقد المكسيكي المعروف «سيرخيو فريناندز» إنه «يفضل المهوبة الفظة والقاسية في رواية (الحضيض) لماريانو، وكذلك عند كاتب مثل مارتين لويس كوزمان» من حيث مدلوله ومعناه ولكونه لن يصاب بالتبلبل والخلط كثيرا مثلما حدث عند الكتاب الآخرين. ولذلك يعتبره، في هذه المرحلة «أول روائي يكتب بأسلوب ثابت وموفق وملائم» وأديبا مجردا من كل صبغة مخلوقة، مع أهمية النتيجة المعتمدة، وهو يطل علينا - كوزمان - بإيقاعات الحياة غير المدعومة، والمناسبة، من أجل الاختلاف. وقد وهبت البساطة لأنها متبينة واضحة ولا شيء أكثر. لذلك تبدأ الرواية الحديثة به. ولد كوزمان سنة 1887 لأحد الكولونيات في حكومة «بورفيريو دياز» وهو على نقض أبيه، وقد انضم مع مجموعة الشباب المتمرد إلى «جماعة النادي» التي تشكلت عام 1909 أي قبل الثورة بسنة، وبعد ثلاث سنوات من انبثاقها كان نصيرا لـ «باناشو فيللا» ثم أصبح لاحقا سكرتيره. لقد عاش، كوزمان منفيا في نيويورك واسبانيا حتى 1936، وهناك في مدريد، نشر عمله الروائي الأول بعنوان (العقاب والحية) سنة 1928 وقد استمد عنوانه من الشعر المكسيكي. كما كتب رواية أخرى أثارت فتنة ضد الزعامة، وفرضت تطبيع الديمقراطية، وذلك بتمثيل المرشح الراديكالي في شخصية «اكتافيو آكرز». وقد

ينتمي إلى صفوف الثورة بأنه «ملعون» مثل مشعوذ غشاش و«كارنزا» أساسا «بطل بأقدام من الطين» ولا أحد من الاثنین جسد المثال الذي حلم به وسعى إليه «كوزمان».

وهذا ما نلمسه مرات عديدة لديه، ويجعل كتابه الروائي مؤثرا ومثرا للشجون، كوصفه الزبائتين (مشتقة من اسم اليانو زاباتا، أحد جنرالات باناشو فيللا المرموقين) عند دخولهم قاعات القصر الوطني، وكيف كانوا ودودين لدرجة السذاجة التي تعبر عنها حقيقة بعدهم عن بهاء وروعة الحضارة. كل ذلك يكتبه لنا «كوزمان» بطريقة قريبة للريبورتاج، مع اختلاف مميز، كالذي سمعه كوزمان من عقله الباطني أو الشخصي فيكون الوصف، كما لو كان لديه مراسل، بل ومراسل جيد. فقد كانت نظرته للثورة ميكروسكوبية، مع أن تلك النظرة أقلقت كثيرا جدا من أجل إضفاء التفاصيل، التي عبر عنها من خلال الجملة والنص. هذه النظرة، التي اقتضت خفة الحركة والرؤية الحاملة للثورة،

ظلت السيكلوجية الثورية مشدودة إلى حافة العشق والموت، وهذا ما جعل الواجب الموضوع الرئيسي في روايات «كوزمان». وأخيرا ألف خمسة مجلدات بعنوان «الذكريات الخيالية مع باناشو فيللا» وقد بدأ صدورها عام 1938 وانتهى في عام 1941. إن أهم ميزة من مميزات واقعية «كوزمان» في رواية (العقاب والحياة) هو تضمينها المرحلة، وقدرتها على التقاط التفاصيل المهمة ذات المغزى، والحكايات التي شرحها لنا، كما لو أنه يعيش وسط الثورة. وهذا الوصف استمدته من رحلاته للبحث عن الجنود الشماليين، ومغامراته مع الزعماء «الثوريين» باختلافهم، ومن ضمنهم «باناشو فيللا». في هذه الرواية يفتح «كوزمان» نافذة واسعة، بانورامية الملامح للقارئ لكي يطل وينفعل على أماكن المعارك الهامة، والخطوط الأمامية، ورحلات القطار المتحركة، والقاطرات، والجنود المتعبين، والثرثارين، والتملين، والعيارات النارية التي اخترقت زجاج المصابيح، ومشهد «هرب باناشو فيللا» من السجن.

ثم ينقلنا إلى ملامح الوجوه والعيون المرعبة، التي يصفها وكأنها محقونة بالدماء، بكل تفاصيلها الحيوانية، وكأنه يجسم - كوزمان - المواجهة بين المثقف والمقاتل، ونظرته المشوبة بخيبة الأمل للأمر، بعد أن جثمت على الزعماء جميعا شخصية «كارنزا» التي تمثل «الطموح المبتذل» و«الطمع» وكذلك «فيللا» الذاهب مثل خطر متوحش. يسرد ذلك في مقاطع متتالية في الرواية، بحيث يمنحنا تصميمًا أوليًا مؤثرا وحقيقيا مع أنه انطباع الراوي. و«فيللا» وهو / المؤلف في مواجهته مع إمعان النظر فيهما يكاد يلتصق الواحد بالآخر. وبوصف منهك يشوبه الملل يتهم «كوزمان» على زعماء آخرين مثل «رودلفو فيروا» (قروي من منطقة أو قرية فيللا، يصبح زعيما، ويمارس شخصا تنفيذ الإعدام في فئات من السجناء). هذه الصور والانتهاكات والخروقات والفوضى جعلت الكاتب يصف الجنرال «أوبريكون» الذي

التي كتبها على لسان ضمير المتكلم، لم تكن إلا ترجمة حقيقية للكاتب نفسه.

## مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية

نتعرف في هذه المرحلة. ليس على بروز نماذج وتيارات روائية وحسب، بل على ازدهار الواقعية في ظل تطور اللغة والأساليب، وتراجع الأشكال التقليدية للرواية، التي رافقت الثورة. يكون أوغسطين ياننيث وفوينتيس وخوان رولفو وخوان خوسيه أريولا روادها الأوائل، مع مجموعة هائلة من الكتاب سينقسمون في ميدان الرواية إلى مجموعتين كبيرتين: الأولى لديها زمنها، تجاوزاتها، المتفاوتة والمتعددة حول مسألة التاريخ والدين، والسحر، والأسطورة، والعروق والسياسة، من أجل أن يستشهدوا فقط بالتعبيرات المعقدة والثابتة في اللغة التي لا

يوجد لديها شيء منها في المكسيك، حتى الآن، ولكنها استطاعت أن تتحدث عنه. أما المجموعة الثانية بتياراتها (أووا) والتيار الآخر، فقد كانا عبارة عن أدب حر وصريح وملتزم، منتسب إلى رواية الثورة في حالة مصاهرة، مثل «ريفولتاس» «ياننيث» «فوينتيس» «رولفو» و«أريولا» بينما تميزت الخاصة الأخرى باستقلالية الظاهرة عن كل بؤرة التركيز نحو الثورة كنوع له خصوصيته.

هذان التياران ابتداءً من منطلق ومنظور رواية الثورة 1910 بأصوات عبرت عن تركيبتها الجديدة للرواية. مثل ذلك التجهم الخطير والنبرة الصريحة ذاتويا، أما أصحاب التيار الآخر فإنهم استطاعوا الانطلاق من ضرورة تجزئة المثال أو تحطيم «النموذج» الذي كان متبعا داخل وخارج المكسيك. وبذلك طرح النقاد مسألة هذه الظاهرة بسؤالهم التشريحي والمنطقي: إلى من يدين حجم التناسب هذا؟ للميزة غير المقهورة، حيث الإنسان فيها ليس خاضعا لقوانين الكنيسة، ولا للتناسب «السريلي» كالتي هيمنت على البلاد آنذاك بسبب اختلاف المستوى الثقافي، حينما كان الكتاب، كقوة اجتماعية، عبارة عن «الخبطة» التي «تكتب» وبماذا يمكنها أن تفكر في «الثقافة»؟! قال «كيفيدو» أعد خطأ متعرجا في مكان من الأفق بغرابة متناسقة وإيقاعية» فاختلط الروائيون بالتيارات الجديدة، حتى أصبح من الضرورة تمييز الكاتب بعقليته التقليدية، وإحساسه السيء أو الجيد للكلمة أو الموجة المزيفة «للكاتب الصرعة» وهذه العبارة نثرها الناشرون، كمادة إعلامية ليصرعوا القراء «بطبعاتهم الكثيرة التي استهلكها «سنوب» \* العالم، والذين لا يقرأون بعمق، ويسعون إلى الاطلاع على كل شيء وإن كان سطحيًا. مثلما أشار ميغيل فرناندز براسو في كتابه (عزلة

\* السنوب (SNOB) تعني المقتنع، وبخاصة من غير مسوغ، بتفوق معرفته أو ذوقه في حقل من الحقول.



للمشكلة الجوهرية. والخيانة، مع أن الذين يقولونها لا يؤمنون بها مثلما يرددون «نمجد الثورة» وكأن الذين ثاروا على دكتاتورية الحزب والجماعة التي نبعت لتتوب عن «دون بور فيريو» المتهم بخيانة الوطن وسجنه يكررون ذاتهم الخيانة، لكن بشكل آخر وزمن مغاير فجوهر الخيانة واحد، وإنما تستبدل أشكالها بمقتضى الحاجة. فالروائية «ألينا كارو» في روايتها (ذكريات المصير) تخون قضية الثورة عندما تحمل الفقراء لعنة الزمن الجاري وتؤكد أن مصير البلاد مشكوك فيه عبر نبرتها الأكثر تخاذلاً، وإسقاط اللعنة الإنسانية على الجماهير السيئة، حينما تتحدث بلغة مخنوقة بقولها «إن الفقراء هم العائق» هنا الثورة ككل التاريخ المكسيكي، تجمدت عند جثة ميتة في ملحمة مطلقة!!

أما «كاستيلو» في روايته «ظلمة المهنة» المنشورة عام 1962، فإن صوته يأتي من بعيد، وأحياناً من قريب. تصطدم بنا عبارة «أني اتهم» بشكل مباشر فنشعر بوطأة

غابرييل غارثيا ماركيز). ومن خلال الوحدة والتنوع ازدهرت الرواية بكل معالمها وأشكالها «التلوينية» والواقعية حتى استطاع أن يمسك بحلقة التوازن، ويسيطر على مفاتيح الفن الروائي، بحيث لا يطغى جانب على آخر، مثلما يسوق إلينا الروائي المكسيكي المعاصر «كارلوس فوينتيس» التشبيه الرائع بقوله «ثمة جوادان الجمالي والسياسي. والروائي في أمريكا اللاتينية غارق في المهمة الصعبة: أن يمتطي الجوادين في آن واحد». وبذلك تنتقل الرواية في مرحلة مابعد الحرب العالمية الثانية إلى هذا الاتجاه كي تمتطي الحصان الوحشي في البراري المكسيكية، حصان اللغة والأسلوب وحصان المضمون العميق للحياة بكل تجلياتها، لتمنحنا الرواية عملاً فنياً يبعده الجمالي والأيدولوجي والاجتماعي، محتفظة – الرواية – بالجوانب الأخرى لكونها وثيقة نقدية لواقع اجتماعي وسياسي مرير يطل علينا من نافذة الفن العظيم، فن الرواية.

## الخيانة الموضوع المركزي في الرواية

تفجرت الرواية المكسيكية الراهنة من تحت ركام المشاكل الاجتماعية. ولا ننسى أن المكسيك بلد يزدهر بالبلاغة الساخطة والثورية، فرواية (السوق) لخوان خوسيه أريولا الصادرة عام 1964، تروي حياة مهجر (منفي) والرواية تحولت كلها إلى التهكم والاستهزاء بالثورة التي خانت – بحساب النتيجة – الإصلاح الزراعي كواحدة من الجرائم الكثيرة الأخرى. أما «موريتيو كونزالس» في رواية (الأب رئيس الدير) والتي صدرت عام 1971، وبرغم السرد القصصي النزق، الغضوب والعدواني الشبيه بأسلافه السابقين من روائيين الثورة، إلا أننا نلتقي من خلاله بالحالة الداخلية للإنسان، هذه الحالة المبهمة، المقنعة والتي تفقدنا

التهمة والإدانة عند الروائية «لويزا جوزفينا» في روايتها (المكان حيث تتكاثر الأعشاب) الصادرة سنة 1959 حين تضع المرأة الإمضاء الذي يقول «أنا أكون الخيانة» أما «كارلوس فيونتييس» فالموضوع المركزي لروايته (موت أرتيمو كروز) والتي نشرها عام 1962، فإنها تدین الخيانة العظمی لأن «الثوري خلق للثورة» بمدلول واتجاه أكثر اتساعاً، وهو یقنع شخصيته الروائية أمام نفسه مثلما یسأل الكاتب ذاته «ما الذي فعل المكسيكي للمكسيك ولنفسه؟! فهو یغیر الحزب والجماعة وتقلب الحالة والمواقف السياسية، حتی بدت شائعة، وعادية، وكأنما الثورة معتادة على «طعنة خنجر من الظهر». فكم من هؤلاء الكتاب لم یقبل النظام الذي هاجمهم؟ مع أن الروائيين من هذا الطراز - في الوقت نفسه - حملوا أعباء الموضوع التاريخي المعرب عنه، على كواهلهم، ودعموا، وتألوا، وقتالوا بالموارد الحقيقية، بحيث یمكن، مقارنتها مع الأسبان.

كذلك «ريفولتاس» مع زميله «فوينتييس» كروائيين

كبيرین للثورة لديهما «نبض الخيانة الموحية» وأحياناً بمباشرة وقانونية عن طریق «خواريز» بل ویذهبان أكثر من ذلك في الوقوف على نقيض من غش الكاثوليكية الهائجة، والأسوأ من ذلك أنها متضلعة وخبيرة بسوء النية. ونجدها بین العناصر التي تحتویها الرواية عبر الغصون المعقدة والكثيفة التي شكلتها تركيبة الرواية. فالكنيسة تخون الشعب والفقراء وتقف في الجانب الآخر مع الدولة والأرستقراطية والأغنياء. لذا یتهم «فوينتييس» الكاثوليكية في المكسيك بأنها ليست «القوة الروحية والإنسانية التي دافعت عن المثل». من هذا المنظور لن نجد في الرواية المكسيكية الاتجاه والتأثير الكاثوليكي مثلما هو موجود في إنجلترا وفرنسا، وعند كتاب من أمثال «جراهام غرين» و«برنانوس» أو «خوليان غرين». وهذا ما یميز الاتجاه الفكري والسياسي في الحركة الأدبية والثقافية المكسيكية، التي أنتجت برمتها نحو الاتجاه اليساري والمواقف التقدمية والديمقراطية بإطارها الواسع العام.

إن «خوسيه ريفولتاس» والذي یطلق علیه لقب «الممثل الأعلى لهذا الاتجاه» وصاحب رواية (الحنن الإنساني) الصادرة عام 1970، يرى فيها تعبيراً عن أحزان الثورة وحدادها، مكسوة ومتشججة بهذا الحداد، وكأنها امرأة متوترة من عدم حضورها قداس الجنازة، وشديدة الرذيلة ومغرقة خيانة وغدرا. هكذا تغطس الثورة التي باءت بالخطيئة والمعصية البدنية والنفسية. ويدرك «ريفولتاس» أين یكمن الإخفاق؟ إنه في غياب الهارمونية المفقودة مثل حالة عدم التناسب، التي بدأت عند الروائيين في بداية الثورة، وتستمر مثلما یأتيه صوت «الحنن الإنساني» من الأرض والجذور والتاريخ الذي لطخته الخيانة وهو یردد: «استمع من السلم أغنية نشازاً ممزقة لكي یستمر عدم الانسجام الهامي» مثل جيكيوتال الوضيعة والعدوانية والمتوحدة بهذا الصوت من هنا كما لو أنه من هناك» وكأن المكسيك تطالب

بإنقاذها في استغاثة أخيرة، وتنذر بأصوات قادمة من وراء التاريخ كتعاويد هندية.

## لغة الرواية المكسيكية وموضوعاتها

هناك موضوعات عديدة خلاف موضوع الثورة والخيانة، عالجتها وصورتها الرواية كقيم ومفاهيم اجتماعية وأخلاقية وروحية، فالعاطفة والحب والجنس والموت والأنانية والانحلال والكذب والنفاق والتزييف هي من أكثر المسائل التي تعرضت للمواجهة الكتابية، مع تطرق اللغة عبر النسيج القصصي للتفصيلات الصغيرة والإيحاء والملاسمات الطفيفة لهذه الحقائق الحياتية وغيرها من القيم التي تعكس أنماطا واسعة ومتداخلة بعلاقاتها ووشائجها الاجتماعية داخل المدينة والريف. فالواقعية في الرواية المكسيكية الراهنة توزعت بشعابها وبأشكال عديدة متنافرة، وارتبطت بطبيعة مضمون مواضيعها وأمكنة الرواية وشخصياتها والمجتمعات التي تنتمي إليها وأوضاعها الطبقيّة والنفسية ونوازعها وطباعها. فبجانب الرواية الساخطة هناك تيار آخر ينتمي إلى السوسيولوجية الريفية، وهذا أنتج جماعة الجدالين المتحمسين والمتعلقين بولع بمساهمات الأمريكي الشمالي «أوسكار لويس» في بحثه المقدم عن «ثقافة الفقر» وأعماله (أبناء سانش) عام 1964، وبيدرو مارتينيس عام 1966، حيث يتناول العمل الأول المدينة والثاني الريف، واهتما بانعطاف العالم، بتكراره، دورته، وانقلاباته وتعرجاته. كما مثل الأدب المرتبط بالرواية المدنية من أمثال فيسنت لينيرو وسيرجيو غاليندو ولويس سوبوتا وخوسيه ريفولتاس وجميعهم ولدوا مع بداية الثورة، وأغلبهم في نهايتها ليمثلوا جيلا جديدا، سيكون رولفو أحد رواده البارزين.

وبجانب تلك الاتجاهات وجدت الرواية التي تهتم بالميدان الاجتماعي والتحليل النفسي المشتق من منهج سيجموند فرويد وأعمال إريك أفروم والتي تحركت في تماس ضيق مع المثقفين المكسيكيين، ونموذج من الرواية التي يطلق عليها الأنثروبولوجية الوصفية، كان خوان بيريزلوتي المولد في عام 1961 فارسها الجديد. كل هذه الاتجاهات والتيارات، بأكثر من «لغة» وبتعدد الأساليب في وحدة عليا متداخلة، شكلت رواية مكسيكية معاصرة بصوتها الخاص. وبعد أن أصبحت على اتصال مباشر بالتركيبات والتقنيات الطليعية من الآداب الأخرى، مع احتفاظها بخصوصيتها المكسيكية الحارة والانفعالية والدافئة، كدم المكسيكي وواقعه المختلف عن التيارات الواردة من تضاريس الغرب «الباردة» مزاجا، ومعاناة ونمطا حياتيا.

بذلك تنتهي مرحلة الصبر والانتظار، التي عاشتها المكسيك وهي ترقب أوروبا «المقدسة» لتبدأ رحلتها الجديدة للعالم، فتكون نقطة الانطلاق والتوثب

الانتحال والاستعارة العاطفية وركام من الأوراق والصفحات الرديئة والمحسوبة بتركيبة منطقية وعميقة، عنيقة، مؤثرة، تلقائية ولكنها ثرثرة صيغت دون إتقان، كما أن المضامين لا تعرف الحدود، ولذلك توجد الأسرار والتصورات. وأحد أشكال الرواية المعتمدة على الثقافة اللغوية الاصطلاحية، وإن كانت مضطهدة من الأغلبية ومجموعة «المتاخمين إلى الشر العاطفي» بسموها، والأخلاقيات المقطرة من الجميع. فعند «غارثيا بونتي» الخجل والكبت. والردع من نصيب «روزاريو كاستيانو» أما «ريفولتاس» فإن الغيرة والتهميش الجنسي، والغم العاطفي والجنسي، والجاذبية والتمزق الودي والباطني الذي يتحول في الوقت نفسه إلى لحظة الاحتضار والموت، كلها تتجسد في أعماله. عند «بانيث» و«فوينتيس» موضوع الرواية، هو الإنسان، الذي تشملته التربية.

ويتهج طموح «فوينتيس» نحو المواضيع الأكثر أهمية كالسلطة والتسلط، التي تشكل عالمه الداخلي، وهو يدرك «الميادين» الشهوانية ويوردها لنا في القصة ولكن دون تجسيدها، ويجعلنا نهتم بأشياء أخرى، ليست كالمواجهات في الحب، بل في تملكنا عالما من الانتحال الرومانتيكي عند عاطفي بقوة مخلصه. أما «خوان رولفو» فقد أخذ بيده وعلى عاتقه الدور الكبير المعتمد على محادثة الأرواح كتنقية في روايته (بيدرو بارامو). واعتبر رجوعا مماثلا إلى أرازموس في «إطراء الجنون» (1466 - 1536: لاهوتي وفيلسوف هولندي، ويعتبر أبرز وجوه الحركة الإنسانية في عصره) وهو يمنح اهتمام - رولفو - للماضي ذاته كما لو أنه الحاضر أو المستقبل، ويدخلنا في مناخ الفانوس السحري والحلم، وحول الواقع الذي يعيش تكوينه. وأيضا يجهل أنها قرية من الأشباح - رمزيا - لديها الحق في حياة سياسية، أو أن الحياة سياسية أولا، التي وحدها وجدت في التخيلات، لأن كل هذا ينبه إليه في نهاية الرواية، وهو رغم بساطة لغته،

ومنظار البشرية المتجه نحوها ليقرأها ويستمتع لما يقوله كتاب وفنانون من أبناء العالم الثالث «كوكبهم الثقافي الخاص» كوكب يدور في فلك الكونية الثقافية للإنسان، الذي مهما اختلفت أنظمتها السياسية لا يمكنه أن يقف خارج التمثيل، والفاصل المرفه مابين ثنائية الحياة والموت، كقاطرة الوجود الأبدية. إننا نكتشف في هذه الوحدة المنتقاة، وإن كانت غير متجانسة من جميع النواحي، سلسلة عريضة وتاريخية للرواية، كتبت فيها اللغة عبر صفحات من قسوة الموقف السياسي والتأمل والبحث إلى المعاني والبلاغة العاطفية، وهناك أيضا الثمالة من حدة التهكم الهزلية مع نهاية جني الثمار، ولا نعرف لماذا هذه المعادلة الموازية للأخلاقيات القلقة والغامضة في كل من إصلاحها الاجتماعي.

نجد أيضا في الرواية التهتك والخلاعة والصفاقية، والحدائق والتكلف، والشهوانية إلى درجة «النيكروفيليا» والذوبان المفرط في الكآبة والأحزان الذابلة. حالة



## أوغسطين يانيث روائي في مواجهة الحاضر

في اختيارنا لنموذج روائي مكسيكي لن نتطرق إلى «خوان رولفو» وبذلك نتجنب واحدا من أهم الشخصيات الأدبية، التي رسمت طريقا جديدا للرواية الواقعية في المكسيك بسبب ضيق الوقت والمساحة، ومع ذلك نود التوقف عند أوغسطين يانيث بشكل مقتضب لأنه يمثل تيار المرحلة، التي حطمت طوق الرواية التقليدية، (التاريخية، الريبورتاجية، كتابة المذكرات.. إلخ) ونختتم حديثنا بالتوقف مطولا - بعض الشيء - عند روائي مهم يمثل قمة الهرم الروائي في المكسيك المعاصرة، لغزارة إنتاجه وثقافته، وعمق توجهاته، وآرائه حول هوية الرواية، والثقافة في أمريكا اللاتينية، وتحليلها، والاهتمام بها من جميع النواحي، ومن ثمة الارتقاء بها كعمل فني رائع، إنه الروائي والناقد والمثقف الواسع الاطلاع كارلوس فوينتيس. يقول النقاد المختصون في أدب

وشغافيتها، فإنها تلامس بعضا من جوانب السريالية، دون أن تضيع في متاهاتها وفوضاها وتخومها، لذلك يقول النقاد: «إن الكاتب مراب أو نصف نفسه» هذب أو صنع اللغة بحيث بات من الصعب العثور على الارتجال والبداهة».

كذلك كان هناك اتجاه ما يسمى الزمن الخاص، وهو أحد الاتجاهات الأكثر قوة نحو المجاز والرمزية، والسرية، كالتي عند «كاستيانو» واتجاه التكثيف والتوتر الشعري كواحدة من الذرات والأصوات البارزة في النثر المكسيكي المعاصر، وهي اليوم تقدم بدعة من الأسلوب (النمط) والمحاولة لإتقان التقنية، والرجوع للغة يكون كارلوس فوينتيس ورولفو وأوغسطين يانيث الترويك المكسيكية (الثلاثي) المتناغمة. وقد أشار أندرياس آمورس في مقدمته للرواية الأمريكية اللاتينية المعاصرة بقوله: «ليست هذه الرواية وثيقة رفض. إنها تتطلع إلى أن تكون إبداعا حقيقيا. فهي تطرح، بوعي كامل، مشكلة القصة كعمل فني. لذلك جعلت اللغة في رأس اهتماماتها» ويضيف كارلوس فوينتيس الروائي المكسيكي، بأن هذا ليس كل شيء، مؤكدا بأن رواية اليوم «عبارة عن خرافة لغة متينة، وبناء محكم».

والتوازن بين هذه العناصر يجنب الرواية الاسبانية - الأمريكية مخاطر التصنع، الذي يطوق الحركات الأدبية الفرنسية المعاصرة. اضرب مثلا، مجلة Tel Quel وهذا بالضرورة - وأعني التوازن - يحتاج إلى مرحلة تاريخية من تراكم التجريب والبحث عن الأشكال والأساليب، وتعدد الأصوات في اللغة والنثر الروائي، يشترط بجانبها وجود روائي يمتلك الموهبة الكبيرة التي تدنو إلى مصاف «العبقرية» التي أصبحت مسألة نادرة في يومنا مما يجعلنا نقول دون تردد إن ظاهرة العمالقة في الرواية توقفت عند تخوم القرن التاسع عشر، وقد توازت مع ظاهرة انتهاء العقل الموسوعي في الفكر والفلسفة والأدب.

أمريكا اللاتينية: «إذا كان ماركيز يتسلّى بسحر الماضي فإن أوغسطين يانيس وكارلوس فوينتيس يحلان ويواجهان الحاضر». وعندهما سنعثر على البلاغة الساخطة والثورية، بمعيار معين، حول البرنامج الحكومي، وهما يصوران العظة الهرمة والواقع الرأسمالي المتزلق الذي خلق الثورة الحزينة، والانتقاد للأوليغاركية، كواحدة من المواضيع المفضلة في قصص المكسيك.

إلى جانب المنظور الآخر ذي الأهمية الفنية، ألا وهو ذلك الحضور الشعبي القروي والمديني، كالذي يقابلنا في الأجواء المدينية التي تمثلها الرواية الأرجنتينية، الحياة في المدن الصغيرة، وفي القرى النائية، واقع شخصيات غنية عاشت مع الماضي الثوري. هذا ما يحدثنا عنه أوغسطين يانيس المولود عام 1904 والذي امتلك «التقنيات» العالية للرواية، بتجزئة الحادث العرضي والاستطرادية والتقطيع والحفاظ على الحوار الداخلي من أجل التركيب والتوليفة. ويمارس «يانيس» وظيفة

أسلوبية في لغته المعتمدة على التكثيف الروائي مثل رواية (على حد الماء) الصادرة في عام 1947 والأرض المسرفة عام 1960. في الأولى حطم المرحلة التقليدية المذكورة، ودخلت الرواية المعاصرة عهدا جديدا في معركتها مع اللغة ومحاولة امتطاء الجوادين معا، كما يحلو لكارلوس فوينتيس ذكره، الجواد الجمالي والجواد السياسي. ويعتبر أوغسطين يانيس روائيا خصباً ومتأنياً. أما أول أعماله الروائية فقد كان بعنوان (خلاصة اللعبة القديمة) المنشور سنة 1942، ثم نشر بعده سلسلة من الروايات أحاطت بكل حياة الريف المكسيكي، وفيما بعد المدينة، خلال الثورة وبعدها. إن رواية (على حد الماء) هي الأكثر شهرة وأهمية في رواياته، التي استخدم فيها تقنية تيار الوعي، مصورا الحياة في مدينة صغيرة في «جاليسكو» مكان بعيد وقصي أشبه بقرية «ماكوندو» (التي خلقها واعتمدها ماركيز في قصصه ورواياته) والتي تعيش فترة ماقبل التاريخ، وهي فترة كبيرة جدا عن الثورة وحياتها «ما قبل التاريخية» لأن قوات المدينة تعترض على جميع التحولات ومسألة التغيير.

الكنيسة تأخذ دورها وأوغسطين يصف الراهب لنا «قصير القامة ودنيء، ومتعصب للغة، ومدقق في أمور الدين بصورة مفرطة» إنه الأب ديونيسيو ماريا مارتينيث القوة الرئيسية للنظام والمرتبة الرهبانية. ومن خلال بنات ماريا اللاتي فرضن الانضباط الصارم جدا في اللباس والمشى والتحدث والتفكير والشعور بعذريتهن. وبذلك يدخلنا أوغسطين كروائي إلى دهاليز الأديرة، ونمط حياتها وتناقضاتها، التي جعلت الناس وكأنهم يعيشون في الدير وكابوسه، وتتطور اللغة بإيقاع المدينة في سنة الطقوس الدينية التي أنعمت على المكان بالاستقرار المفرط، أو هكذا تبدو المدينة حتى ظهور شخصية «ميكائيل» الفتاة القادمة من المدينة (المركز وليس الأطراف) والتي تصل بسلوكها إلى

تلاشت مع «اتجاهات الريح» وجسدها الذي نزف بلا رأفة. كل ذلك نقرؤه ونلمسه ونحسه في صراع «يانيث» مع لغته الساحرة واللاهثة والمتمردة بعنفوان اللون المكسيكي في جدارياته العظيمة.

## كارلوس فوينتيس والمهمة الصعبة

لقد أولى الروائيون المكسيكيون، منذ البداية، اهتمامهم بموضوعات هامة في حياتهم الأدبية، كانعكاس للواقع الاجتماعي السائد يومذاك، وكانت الثورة والكنيسة والحرية في مقدمة كل اهتماماتهم، إلا أن موضوعة الأرض احتلت مكانة خاصة في الرواية، وبهذا القدر أو ذاك تأتي في أغلب الموضوعات. فإذا لم تحتل المركز الرئيسي في الرواية كرموز إليه، أو مسرح للفضاء المكاني أو الامتداد الزمني، فإننا نجدها تطل من خلال وشائج النسيج واللقطات المبتوثة في صلب ولحمة القصة.

حد الإخلال بالأوضاع الصارمة، ويكون برفقتها صديقها الأجنبي «داميان» وهو من سكان المدينة الأصليين، ولكنه عاش في الولايات المتحدة، وهما يمثلان معا القوة الخارجية ويأتیان لتحطيم وتخريب المدينة. كما أن ظهور المذنب هالي (النيزك) اعتبر مثالا للتنبؤ بحادثة ما، أو كشيء يعلن عن كارثة.

وتنتهي الرواية عندما يقترب الجيش الثوري، الذي سيحرر المدينة، ليس من الطغيان وحسب، بل وأيضا من البراءة المصطنعة التي فرضتها الكنيسة. إن روايات «يانيث» متصلة مع زملائه الروائيين الآخرين مثل (ريفولتاس، رولفو، فوينتيس، وغيرهم) بتأثيرهم في تحول الرواية المكسيكية، بأقصى مايمكن، إلى الاحتجاج الاجتماعي على الواقع المضني، وعلى اتجاه الواقعية بتوجههم نحو التجريبية. كتب «يانيث» مجموعة قصص قصيرة صدرت عام 1964 وأطلق عليها اسم (اتجاهات الريح) وقد سبقها بعامين، أي في عام 1962 برواية (الأراضي الواهنة) ليؤكد من جديد قدرته الروائية وتوغله في حاضر المكسيك الخارجة من جراح الحرب الأهلية الطويلة، وتدهورها وسقوطها في مخالب الأجنبي، وباستقرار نهب واستنزاف خيراتها بعد أن أتعبها هذا العبء الطويل، المثقل بالمرارة والإرهاق والفقر، كأيا دي الفلاحين المتشقة وعيونهم الواهنة المطلة على أرض بوار والمحدقة في عجاج الزرع. أما رواية (مخادعة وملوثة) والتي كتبت سنة 1960 فإننا نستدل عليها من مفتاح عنوانها، ولكن الشيء الذي لا نستطيع إدراكه والجزم فيه بسهولة، يتمثل في السؤال التالي: من التي تتسم بتلك الصفات والقيم السيئة؟ الأرض، الثورة، المرأة، الكنيسة، أم المكسيك، التي تحتوي كل هؤلاء جميعا، بكل قيمهم وإفلاسهم وصراعاتهم ونزواتهم وخبثهم وأحلامهم التي

المجنونة) سنة 1951، وأوغسطين يانيث روايتيه (الأرض المسرفة) عام 1960 و(الأراضي الواهنة) عام 1962، أما كارلوس فوينتيس فإنه شاطر زملاءه في بداية عقد السبعينات برواية (أرضنا) كواحدة من أحسن رواياته في هذه الفترة.

### حياة كارلوس تبدأ مبكرة.

يمثل الروائي الأستيكي الأصل كارلوس فوينتيس ثمرة الاتجاهات الواقعية المتنوعة في بلاده، وهو واحد من أكثر الروائيين المكسيكيين ترجمة في هذا العصر. ولد كارلوس في مكسيكو سيتي، العاصمة الفيدرالية وسط عائلة ثرية، وسافر كثيرا للخارج، منذ أن كان طفلا. وعندما أصبح والده دبلوماسيا، تحول كارلوس إلى إنسان كثير الطلب ومولعا بالسفر. وقد عاش جزءا من حياته في البرازيل والولايات المتحدة، وشيلي وسويسرا، وهو أستاذ مساعد لا يكل ولا يتعب، موهوب ببساطة عجيبة. ابتداء الأدب بدراسة مقارنة عن مذهب الموضوعية في الأدب والفن متزامنا مع الأمريكي جون دوس باسوس من أجل أن يكمل الجانب التقدمي في تيار الرواية ذات التكتيف الشعري المبنية على أسس التلاعب بجوهر المنظور للشخصيات، وبازدراءه لحضارة الرأسمالية الجديدة، وكآبته من الحيوية البدائية\*، مع اهتمامه باتجاهات نخبة من المفكرين على شاكله الروائي الأمريكي الشمالي «نورمان ميلر» والأرجنتيني «كورتازار» ومواطنه «اكتافيو باز»\*\*

وتلقى منه بعض أطروحاته وتأثر بثقافته. بالإضافة إلى عمله في السينما والمسرح.

نتلمس هذا التسليط الضوئي والإشارات العابرة والموحية، فمهما تشابكت الموضوعات تظل الأرض أحد المرتكزات الفنية والأساسية في الرواية المكسيكية، فلا يمكن معالجة موضوع الكنيسة، والثورة، والحرية، وتمرد الفلاحين وفقرهم، والعدالة الاجتماعية، أو قضية المدينة والقرية، دون ارتباطها بموضوعة الأرض كقضية مركبة ومرتبطة بوشائج العلاقات الاجتماعية المعقدة. وأحيانا تنتقل من المباشرة والواقعية العيانية إلى حالة الترميز. وقد تطرق بعض الروائيين لعنوان الأرض مباشرة في رواياتهم مثل خوسيه ريفولتاس في روايتيه القصيرتين (النوفوليتيه) وصدرت الأولى تحت عنوان (الله في الأرض)، والثانية عام 1960 بعنوان (نام على الأرض) وكذلك رواية (الأرض العظيمة) عام 1948 للكاتب مورثيو ماجدالينو. ونشر ماكيينا ألكيال رواية (الأرض

\* الحيوية مذهب يقول إن الحياة مستمدة من مبدأ حيوي، وأنها لا تعتمد اعتمادا كليا على العمليات الفيزيائية والكيميائية.

\*\* شاعر وكاتب مقالات وناقد، وقد نال العام 1990 جائزة نوبل للأدب.



مجموعته القصصية الأولى «الأيام الخفية» الصادرة في عام (1954) ثم (أنشودة العميان) في عام (1964) ورواية قصيرة من نوع (النوفوليتيه) باسم «اورا» في سنة (1962) والتي يرمز في معناها إلى الفجر. أما عمله الروائي فقد بدأ بروايته (المنطقة الأكثر شفافية) و (الضمائر الطيبة) المنشورتين في عام (1958)، وهما روايتان مهمتان لأنهما ترويان انحطاط القيم والأخلاق لمجموعة من المدنيين والقرويين بشكل خاص. وكلتا الروائيتين استلزمتا إنجازا معينا وبلغتا درجة عالية من النضج سواء في أشكال وطبيعة الشخصيات، أو في براعة اللغة والنسيج والحبكة الروائية، جعلته واقعيًا في نظريته ومعالجته للأمور. ففي (المنطقة الأكثر شفافية) تتجه الرؤية بخصوصيتها نحو شخصيات وحياة «مكسيكو سيتي» أما (الضمائر الطيبة) فإنها قصة تمرد شاب ريفي ضد القيم الاجتماعية المزيفة وخضوعه في نهاية المطاف وإنعاده وانقياده للقيم والطبقة المسيطرة. كل ذلك تجلى في براعة السرد الروائي

تخرج في جامعة مكسيكو وتعلم في معهد هارتس اتيدوس انترنسيونال بجنيف، وأصبح عضوا في وفد المكسيك بمنظمة العمل الدولية بجنيف (1950 - 1952)، وعين عام 1954 مساعد رئيس قسم الصحافة في وزارة الشؤون الخارجية المكسيكية، وفي السنة التالية صار مساعدا لمدير النشر الثقافي في جامعة المكسيك وفي عام 1957 رجع إلى وزارة الشؤون الخارجية وعين رئيسا لدائرة العلاقات الثقافية، وتبوأ «كارلوس فوينتيس» عدة مناصب منها مدير تحرير جريدة «دائما والسياسة» عام 1960 وفي سنة (1974) أصبح عضوا في «ودروويلسن» لمركز الدراسات العالمية في واشنطن دي. سي. كما عمل سفيراً للمكسيك في فرنسا، وحينها لم يتمكن «كارلوس» من طباعة بعض رواياته في برشلونة بسبب الرقابة!! وهذا حرمة من متعة العيش في هذه المدينة مع ثلة من أصدقائه «كخوسيه دونوسو» و«غارثيا ماركيز» و«البيروفي ماريوس فارغاس يوسا»، وهو يجيد عدة لغات تعلمها وهو خارج وطنه، كما انه ثابر على التحصيل اللغوي. الى جانب تميزه بعقل انتقادي كبير. هذا ما يتردد حوله من كلام عند كل الذين كانوا على مقربة منه، مع ان روايات «كارلوس» وحدها تؤكد وتعكس غزارة ثقافته، عندما تتطلب الرواية، جوانب من المعرفة الواسعة، في التاريخ والفلسفة والانثروبولوجيا والفيلولوجيا والجغرافيا والسياسة وغيرها من العلوم. من هنا نقول انه ليس بحاجة الى شهادة اثبات بأنه روائي واسع الثقافة ومتنوع المعارف. هذه الاتوغرافيا لكارلوس ليست الا خلاصة مكثفة تولجنا إلى مدخل آخر هو نتاجه الروائي بشكل خاص.

## الوحدة والتنوع عند كارلوس فوينتيس

برهن «فوينتيس» على أنه مؤلف قصصي رائع منذ نشر

وتركيبة المصطلحات وتولييفها فإذا كانت الشخصية هنا - في هذه الرواية - عفوية «تلقائية» كطبيعة الريف وأناسه، فإن كارلوس يصف شخصيته الروائية في روايته الأولى بأنه تركيب اصطناعي من الحاضر المكسيكي وفيها ناقش الترابط خلال مدة محددة، وتداخل الأزمنة للحياة الأكثر تباينا واختلافا في مدينة «مكسيكو» بشكل فريد وبمدة مختصرة من الزمن» تتمحور الرواية حول شخصية خرافية «أسطورية» هي اكسا ثينغويكوس، تمثل القوة التي تتلخص فيها العناصر المختلفة والمتنوعة لمجموعة من الشخصيات المكسيكية التقليدية والمميزة: انتهاززي، مثل «روبرتو ريكوليس» و«ليبرادو إيبارا» ومصري من الأثرياء الجدد مثل «فدريكو روبلس» وزوجته المصابة بحالة الإفراط في تقليد الأزياء، والولع بها بجنون وتدعى «نورما لاراكويتي» وقد واجهت الروائي مشكلة موقفه النقدي، عندما طرح التساؤل من ضمن تداخل الحوار وتدايعاته حينما كانت

شخصياته تفتش عبر الأسئلة عن « من الذي ذبح الثورة المكسيكية؟ » وكانت الإجابة أصعب بكثير من السؤال ذاته، فضياع الإجابة مثل ضياع الشخصيات، التي بلغتها «مكسيكو» في فقدانها لحقيقتها وأصالتها، بتقليدها واقتدائها حرفيا، بالعالم الخارجي.

أو كما يتردد على لسان أبطاله بأنها تحولت الى نوع من «القمامة» وهنا نواجه المشكلة السائدة عند الروائيين كنخبة من «المثقفين» فالمتكلم هو أحد الشخصيات المثقفة وغير الفعالة ويصفها «بعديمة التأثير» ككثير من شخصياته، مع أنها مزودة ببصيرة وبعد نظر كبير. أما حالة الإدانة لدى هذه الشخصيات تجاه الأشياء، فإنها تنظر للأمر نظرة نقدية، وبلا تسامح أو رحمة، حيال النواقص والعيوب، ولكن دون أن تجد لها حولا سهلة أو ناجعة!!، والتي تسقط في شراك الكذب والأحولة وعالم السأم، وفي أحيان كثيرة تهرب بعيدا، ويواصل «كارلوس» بلسان «أبطاله» إدانته لأشياء بخطها بين حالة التضاد بقوله هناك إبداعات المصدر وأصالة الإبداع» وهو يذكر هنا بحالة الارتواء بحضن الجديد الاجنبي، والتخلي عن الاصيل والقديم لكل ما هو مكسيكي حيث تصبح حالة الاختيار للأصالة مسألة مرتبهة بالنظام القائم وتلت هاتين الروائيتين رواية (موت أرتميو كروز) عام 1962. وسنتوقف عند هذه الرواية مطولا - بعض الشيء - نظرا لأهميتها من الناحية الموضوعية والتقنية. وقد صدرت رواية قصيرة في ذات السنة بعنوان (أورا)، بعدها نشر روايتين قصيرتين من نوع (النوفوليتيه) باسم (المنطقة المقدسة أو المحرمة) سنة (1970) وفي العام نفسه أصدر قصة تحمل عنوان (السنة الجديدة) أما روايته الطويلة (تبدل الجلد) الصادرة عام 1967، التي وصفت من قبل النقاد بأنها يعيها «ضعف البناء» ارتكزت الرواية على أربع شخصيات: مدرس

التقمص لمسرحي بارع بأسرنا  
بواقعية الأشخاص وحقيقتهم  
الفعليّة، وهم يضعون على  
وجوههم أكثر من قناع،  
ويمارسون التقلبات السياسية  
والاجتماعية والفكرية وهم  
يستبدلون «معاطفهم»\*  
و«جلودهم»\*\* ورغم كل ذلك  
لا يقوون على الهرب من  
الحقيقة.

وقد واصل نشر مجموعته  
القصصيّة القصيرة (الجثث  
والقرايين) وذلك في عام 1972،  
بعدها بسنوات ولدت مجموعة  
قصص قصيرة باسم (الماء  
المشتعل) ورواية (حيث الهواء  
صافٍ) أو نقي، وأخرى بعنوان  
(أرضنا) والتي سبق أن أشرنا  
إليها. أما (القراية البعيدة) فإنها  
رواية صدرت في عام 1982  
وترجمت إلى لغات عديدة.  
ورواية (كريستوف الجنين)  
عام 1992، وجميعها تؤكد أن  
«كارلوس» روائي حافظ على  
التوازن مابين الغزارة في الإنتاج  
ونوعية فنية ومستوى روائي  
متعدد الأصوات واللغة

مكسيكي وعشيقته الطالبة. وزوجته اليزابيث، وصديق  
ألماني اسمه «خافير» الأربعة يقومون معا برحلة في السيارة  
من مدينة «مكسيكو» إلى منطقة «جاولولا» ويلتقون أيضا في  
حجرة تجمعهم في الفندق في المنطقة نفسها.

والمصادفة تجمعهم في أحد الاهرام التي تنهار عليهم،  
وكان هدف فوينتيس من كل هذا ظاهرا، وحاول بسعيه هذا  
ان يكتب لنا «رواية مجردة» بشخصيات قابلة للتبدل  
والتغير، ولكنها لاتستطيع التحرر من همومها الجوهرية،  
التي تعيشها كحالة الانحطاط عند شخصية «أرتيميو  
كروز» وهي انعكاس لحالة انهيار المدن، والأجساد التي  
تهرم وتشيخ. إن رواية (تبدل الجلد) برغم ضعف البناء في  
عمارتها وهندستها، إلا أنها تعرضت، من خلال الحادثة، إلى  
حالة الفحص الميكروسكوبي للحياة ولمقدار انحدار العلاقة  
والانحطاط مثلما يفعل ذلك باقتحامه عالم (أورا) في روايته  
القصيرة بابرار شخصية مهووسة ومصابة بالهذيان  
وإنسانة تعيش ما بين الحلم والتخيل واليقظة. وقد استحقت  
تقديرا في الوسط الأدبي لفنييتها، وإتقان الكاتب لفن الرواية  
وتشارك شخصية «أورا» أسطورة أحد ممثلي السينما، الذي  
التقى بابنه عندما يزوره في المستشفى، وهو مصاب باختلال  
عصبي وفرط الحساسية، هذا ما نتعرف عليه في رواية  
(منطقة محرمة) أو (مقدسة)، التي يوجد اختلاف على تاريخ  
نشرها ما بين عام 1967 أو 1970، ومهما اختلفت تواريخ  
النشر فإن هذا لا يمنع من بلوغ الرواية حد المخاطرة والحدق  
والبراعة، لتؤكد لنا أسلوب «فوينتيس» كراثي ومزخرف  
بديع، تميزه كمكسيكي مثقف لا يستطيع الخروج من طوق  
شخصياته، التي لابد أن يضيف إليها شيئا من ذاته، دون أن  
نشعر بالإخلال، وكأنه يتقنع بملامحها، ويرتدي ملابس

\* يستبدل معطفه أو سترته، مصطلح في المكسيك وأمريكا اللاتينية كمرادف لمعنى يغير مواقفه.

\*\* إشارة إلى رواية «تبدل الجلد».

والأساليب، بالإضافة إلى كتاباته العديدة والنشطة في الصحافة والمسرح والسينما والنقد بطاقة عجيبة لم تستنفد مخزونها، وكأنه كاتب يسابق زمنه اللامحدود والغامض والمجهول. وهو في نهاية المطاف الزمن الرائع الذي يحياه بكل مشاغله الدبلوماسية والرسمية والتي لم تفلح في أن تحد من انطلاقته في الفضاء الروائي.

### فوينتيس مقاتل على حدود اللغة

في الإشارة السابقة، ذكرنا أن الروائيين المعاصرين في المكسيك وضعوا جل اهتمامهم في تطوير الرواية، وعلى رأس القائمة، الاهتمام باللغة ودخلوا «معركة ساخنة مع اللغة» و«فوينتيس» أحد هؤلاء الذين شهد لهم بذلك، وقد حدد في البداية بأنها «المهمة الصعبة» وخصوصا عندما يمتطي فارس الكتابة جوادين معا، الجمالي والسياسي في الرواية، وهذا الاستنتاج لم يصل إليه مبكرا، كما أن التجريب والبحث عن

اللغة المحددة والمخصصة التي تتسم بصيغة ذاتية الكاتب وإبداعاته، وروحه وعقله وعواطفه لم تعط إليه دفعة واحدة. فقد عرف «فوينتيس» بمساهمته في الأدب وبمقدار ما خلفه للرواية، باذلا كل جهوده قطع العلاقة مع الرواية التقليدية الموروثة والمباشرة، إذ بدأ يبحث عن صيغة فنية مختلفة فقام بدراسة الموضوعية كمذهب في الأدب والفن ومقارنة جون دوس باسوس متزامنا معه بخط متوازن.

كذلك حاول معرفة مذهب الحيوية، لأنه سيساعده عندما يمزج هذا المذهب. أسلوبيا مع طقوسية الهنود في المكسيك، محاولا الكتابة بلغة تقارب الصوفية والباطنية، والطقوس السحرية، كحالة بين اليقظة والنوم، وسنجدها متلازمة مع شخصياته المريضة والمهووسة. حتى و«المجنة» بعظمتها، كنماذج القساوسة بطبيعتهم المتعالية، والمشبعين بروح الغطرسة. وقد كان هذا كله بحاجة الى معرفة نفسية كل تلك الشخصيات في حالتها الروائية، عبر أصواتها ونبراتهما. فإذا ما عرفنا أن «كارلوس» انغمس كلية في لغة رواية (السنة الجديدة)، بل وفي اللغة وحدها، معتمدا على قدرته التجريدية، فإنه في (المنطقة الأكثر شفافية) و(الضمائر الطبية) يلتقي بالمختلف ويواجهنا بشخصيات حية، واقعية، منهكة يفوح من رائحة لغتها النفس الوصولي، والنفاق الاجتماعي، والتسلق، والتملق، والضياع داخل قيم جديدة قادمة ومدمرة، فاللغة عند «كارلوس» ليست واحدة أنها امتزاج عدة «لغات» وهي التي تشكل الأسلوب لديه، هذا التنوع الكلامي في الرواية كما يسميه «باختين» نراه عند «فوينتيس» في امتزاج الزمن الخاص، وتداعي الأزمنة والتقطيع والتكثيف الشعري والسينمائية، والمنولوج، ثنائية الحوار والأصوات، الهلوسة والهذيان كلغة فنية في الرواية، ضمن لغة شخصيات محددة، التخيل والاستيهام، الشفافية والحسية، التعبيرات المعقدة، والسريرية، عدم التناسب، تحطيم النموذج، اختراق الممكن



الامتداد (البطل)، الشخصية الرئيسية يحكي حياته منذ حاضره (اللحظة/الانفتاح في النص) المثري حتى طفولته في لزوجة الساحل القذر راسما بانوراما عنيفة وفظة لمسيكو بعد الثورة. الانتقال من الحاضر للماضي والعكس، وهو مستلق بلا حراك على فراشه في حالة الصحو من البداية حتى النهاية، في بنية الرواية بمقدرة بصرية. ومن خلالها يقيم بنظرته الماضي الذي عجز عن تغييره - في بداية الرواية وهو في ذات الوقت متداخل مع بداية حياته)، الفلاش باك، الارتجاجات، المنولوج، الهذيان، حالته الفيزيائية، تعطل وظائفه معاناته ما بين حالة الماضي الثوري والخيانة والتبرير. يمثل ارتيميو كروز أحد الرجال الجدد الأكثر قوة وسلطة في المكسيك.. مكسيك ما بعد الثورة المحبطة.

وينقلنا الكاتب من خلال شخصيته المحورية إلى جميع الشخصيات والذكريات والمشاهد برمتها، أشبه بكاميرا متحركة من زوايا متعددة وبأزمنة متعاقبة ومتداخلة ومتناوبة بشكل متداخل

والتجزئة، أما المضامين فلا تعرف الحدود مع وجود الأسرار، والتصورات التي تعيش عند تخوم المخيلة وتجتازها للعمق مؤكدا التعبير الفرنسي بأن «السلطان العظيم هو للمخيلة» لغة الانتحال العاطفي والاستعارة، التهتك والخلاعة والشهوانية في الجنس باباحية دون السقوط في فخ الشكل البورتوغرافي، التهذيب الذي ينحو منحى التربية، اللغة الكئيبة السوداوية والأحزان الذابلة تقابلها حالة التفاؤل والحذقات والتكلف في لغة أبطاله المثقفين، وإتقان البساطة والتلقائية لكشف المكنون بنبرة عالية وحادة وتهكمية مضادة للإكليروس الرجعي، الذي يقف ضد مصالح الوطن بقوله. ان لدينا كنيسة طليعية عن البلدان الاخرى في القارة، وأخيرا لغة اصطلاحية مركبة وأحيانا اصطلاحية، كواقع الإنسان في مدينة «مكسيكو»، لذلك يصفه النقاد في القارة بمواصفات متضاربة ومنسجمة في آن واحد، فهو رثائي ومزخرف وفنان تشكيلي على الورق. وفي عالم الأدب النثري يصل إلى درجة المخاطرة. وصف الشاعر والناقد «اكتافيو باز» أعمال «كارلوس فوينتيس» فقال: إنه لاحظ فيها أسلوبه المتقلب المستمر نفسه، والمثابرة والتمسك بمواضيع معينة والرصد والمحافظة على التضاد مع تنوع خبراته ومغامراته الواقعية: إن فوينتيس مقاتل على حدود اللغة، مستكشف ورائد لحدوده.

## موت أرتيميو كروز إنجازا كبيرا.

تبلغ اللغة في هذه الرواية قممتها، وأسلوبه، لايهتم باللغة الأدبية أو الكلام الأدبي وحده، بل باللغة ككل وفي كل تنوع أساليبها الوظيفية. فإذا كان «ماركيز» قد كتب مائة عام من العزلة بلغة دائرية، فإن كارلوس كتب موت أرتيميو كروز بلغة جبروت المخيلة. فشخصيته إنسان رهن

أو القرين والذي يناديه أرتميو كروز بـ «أنت»، وهو أحد المتوازيين في الرواية عند الشخصية ملتجئاً إلى مظهر آخر ليست (الأنثى) الباطنية ولا الضمير في حالة الغائب، بل إلى المنظور الموضوعي عبر رؤية شخصية أرتميو كروز كإنسان هذه الرؤية المتعددة والسينمائية زدتنا بالرؤية الداخلية، بالينابيع المختلفة، التي تتصارع في نفس أرتميو نموذجاً لفلسفته الأخلاقية بعد بقاءه على قيد الحياة التي تنتصر فيها هذه الفلسفة على عواطفه ماعدا الأنانية والتي كانت حاجته، الداخلية للبقاء بعد أن نجا من الكارثة وقد تشبع منها أكثر من تشبعه بالحب أو الحنان، ان البقاء على قيد الحياة اقتضى العنف تجاه الآخرين ومعاملتهم كشيء، وإلى معياره بأن الرجولة المنتقصة هي على اتساق وتناسب مع الفحولة المنتقصة (الماتشو) مشيداً بالأشكال الأخرى للقوة، نجدها في دلالتها وأهميتها عند المرأة التي ارتد في حبه لها والتي مكث إلى جانبها حتى نهاية حياته، إنها شخصية ليليا فتاة بقدر ما ابتاع لها، وعلى كل ما قدمت له من غنج ودلال فإنها في النهاية تقيم علاقة حب مع شاب من عمرها أثناء التمدد والاستلقاء على الشاطئ، الخيانة مقابل الخيانة، إن كارلوس في خلقه المثلث الارتيميوزي: الأنثى، والأنت، وهو، أو المتكلم والمخاطب والغائب يجعلنا ندور في زوايا وفراغ هذا المثلث ثم نجتازه ونتحرك فيه عمودياً وافقياً. ولكن من خلال تمحورنا دائماً عند الأنثى فهي مركز الثقل والبؤرة لان هؤلاء ليسوا إلا أنا الكروزية في حالة الارتداد والتشظي مثلما يضرب إنسان الكرة في الجدار أو يستمع الى صدى الصوت المرتد فهو من ذاته وفي ذاته يحاور الآخرين في ظلال الإطار السيكلوجي نفسه، ولكن عبر المكسيك لمرحلة تاريخية كاملة وولادة الأثرياء الجدد.

ففي شبابه كان مع الاختيار الثوري أما وهو شيخ ثرى ممدد فإنه إنسان فاسد ومحطم مرتتهن بقوة الآخرين الخارجية وثورته الآتية في نهاية المطاف من ارتباطه بالأجنبي وتنسدل ستارة حياة أرتميو كروز بالتوحد في

ومتفاعل، ويصور «فوينتيس» كل حالة «التضخم المرضي» عند ارتيميو كروز، وهو رمز يجسد المكسيك بمخاضات مابعد الثورة وعللها. ان أرتميو كروز يعيش مع إحساسه وذكره والإدراك المنفصل «فالأنثى» التي هي هو «أرتميو كروز» ترجع إلى ساعاته من النجاح والانتصار، والمرحلة التي هرب فيها عند التحقيق وتنفيذ الإعدام في غضون الثورة زواجه من كاتالينا ابنة الرجل الغني وصاحب الأراضي الشاسعة وشقيقة صديقه الذي خانته في الزنزانة والتي جعلت أخته بسببه تواصل كراهيتها له للأبد، حاملة البغض والاحتقار في داخلها حتى النهاية. حظ أرتميو الذي احتفظ به وحاول أن يصونه في حظوة الرئيس خلال فترة حكم كاييس، السرعة في زيادة ثروته، التي تطعمت بالرأسمال الأمريكي متنمعا بكل نتائج الانتصارات والبقاء على قيد الحياة بعد وفاة الآخرين، حصوله على تكلفة الحب، الصداقة والعلاقة بابنه وسعادته الشخصية، هذا الضياع يدونه أو يسجله أخوتقة

ايضا وتبين لنا ان اللغة على علاقة تبعية مباشرة بابداع الكاتب كله. وقد كان بعض الباحثين على حق حين رأى في لغة كل كاتب كبير جزءا من مؤلفاته وجزءا من سيرته الذاتية. ذلك أن موقف الكاتب من اللغة يتحدد بوضعه الإبداعي ككل وبعييدته الإبداعية.

وقد وفق فوينتيس بقدرته على مثل هذا التفرد، بمزجه ألوانا متناسقة ومتناغمة فقد استعار من السينما تقنياتها التصويرية وانتقالاتها ومونتاجها. ومن الفنون التشكيلية الانطباعية أو السريالية المتميزة بشفافية المخييلة، التي تحاول اختراق المجهول في اللا شعور والميتافيزيقا، ومن الشعر لغته الموسيقية وإيقاعاته السريعة والمكثفة والمقطعة في وحداتها السردية والانفالية بانصهار كل الفنون مجتمعة في فن الرواية، حيث الصور الجميلة والتعبيرات المجازية والجمل الكاملة منشورة بروعة تجعل القارئ يعيش مابين المتعة والسحر والتحليق، كل ذلك يقدمه لنا كارلوس بخرافة بلغة متينة وبناء محكم وبتوازن بين هذه العناصر.

إن شخصية «ارتيميو كروز» ليست في جوهرها - مع

ذلك الموت البطيء الأبدي بعد ان صارعه طويلا وهو على الفراش، بين حالة المناعة والصحة والخوف والتأنيب والوقاحة. ويموت ارتيميو في نهاية الرواية وأنا والأنت والهو يتوحدون في الموت، وبذلك يصل كارلوس في هذه الرواية إلى قمة قدرته على تكثيفه اللغة والدرجة العالية من الشحنات والتمزق النفسي والمعاناة واسترجاع الذاكرة، مابين حالتين زمنيتين وموقفين متناقضين بين الماضي والحاضر، والثوري والخائن. ويعيش كارلوس كمتقف حالة المركب فلم يستطع إيجاد الحل السهل لذلك مثل سؤاله عن التقارب مابين المسؤولية الشخصية والاجتماعية مشيرا إلى أن المجتمع لم يتمكن من بلوغ النضج، فإذا الواقع لم يصل إلى درجة الكمال فإن النقاد يؤكدون أن الرواية استطاعت المحافظة على الرصد وبلوغ النضج التام.

ظلت مسألة أخيرة توقفت عندها كقارئ أسأل نفسي بعد قراءة الرواية: ما الانطباع الذي تركه عندي إنسان مثل ارتيميو كروز كذات، الثوري الخائن وليس كموضوع رمز يجد المكسيك من خلال الوشائج المعقدة في الرواية؟ لقد تعاطفت حقا مع شيخوخته ومرضه وهذيانه وحالته البائسة، واحتقرت ماضيه الملطخ وحاضره النزق والمرابي، وارتماءه الكلي في أحضان الأجنبي، فالرثاء حياله مأساوي من الجانب الإنساني العام لحالة السقوط في براثن الأنانية والامتعاض من أشخاص مثله ليسوا جديرين بالاحترام، حتى وان دفعتنا الحياة للعطف عليهم مثلما تدفعنا أحيانا كثيرة عواطفنا في التعامل معهم. ومع موت ارتيميو كروز كشخص يستمر في واقع المكسيك المعاصرة ارتيميو النموذج أو الفئة أو الطبقة التي مثلت ومازالت تمثل الرجل الجديد، فهم يتوالدون ويتكاثرون كالفئران، خالقين الازمة المستعصية للوطن ومتخلين عن مكسيكيتهم الأصلية لرائحة الدولارات القادمة من الشمال، بحثا عن المدن السياحية الجميلة التي شيدتها!!

نشعر بكارلوس الروائي على امتداد الرواية كلها مبنوثة بين ثناياها ويطل علينا باقتحاماته وقناعه دون أن يحطم أو يشوه البناء الفني لعمله مثلما يقول غ. فينوكور ان اي مبدع للعمل الفني لا يتعامل مع الافكار وحدها بل مع العواطف

تجاوز التفاصيل — شخصية مكسيكية او لاتينية او تعبيرا لسقوط البلدان النامية وبرجوازياتها للرأس مال الأجنبي. وإنما هي أيضا تمثيل حقيقي لشخصية عالمية نلتقي بها في أي بقعة من بقاع العالم، حين يصبح الإنسان فيها أداة ووسيلة للسقوط والخيانة، كحالة من حالات التحول والأنانية.

## المراجع

- 1- كارلوس فوينتيس. موت ارتيميو كروز (رواية) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1984
- 2- خوان رولفو. بيدو بارامو (رواية) منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1983.
- 3- ميغيل ف براسو. عزلة غابر ييل غارثيا ماركيز. دار الكلمة للنشر، بيروت 1980.
- 4- غوردن برذرستون. نشأة الرواية في أمريكا اللاتينية وزارة الثقافة، دمشق 1984
- 5- س. بيتروف الواقعية النقدية. منشورات وزارة الثقافة دمشق 1983.
- 6) PIKE B. FREDRICK Spanish America 1900 - 1970, Thames and Hudson London 1973.
- 7) REED JOHN Insurgent Mexico, Penguin Book 1983.
- 8) FERNANDEZ JUSTINO Mexican Art, Hamlyn publishing, Bridge House, London reprinted 1985.
- 9) PENDLE GEORGE A history of Latin America, Penguin Books 1973
- 10) FUENTES CARLOS Distant relation, Novel, Abacus Shere Books 1984
- 11) SERIE ESTUDIOS Panorama Historico Literario De Nuestra America 1900 - 1943, Tomo I Casa De Las Americas Habana, Cuba 1982.
- 12) SERIE ESTUDIOS Panorama Histoico Literario De Nuestra America 1944 - 1970, Tomo 2 Habana, Cuba 1882.
- 13) FERNANDEZ I JOSEFINA Anatologia Novela Moderna Y Contemporanea En Mexico. Universidad National Autonoma De Mexico 1975.
- 14) FRANCO JEAN Historia De La Literatura Hispano Americana, Ariel, S.A. Barcelona 1985.
- 15) BAQUE JOSE CARLOS MAINER Atla De Literatura Latino Americana (Siglo XX) Ediciones Jover, S.A. Barcelona 1978.
- 16) ALCOPA SANTIAGO Modulos De Espanol para Extranjeros, Biblograf S.A. Barcelona 1979.



# التجربة والمعاناة في «الحواجز السوداء»

عبد اللطيف أرناؤوط

لم تكن أزمة الاحتلال العراقي البغيض للكويت حدثاً عادياً، بل صدمة سوداء جبهت قلوب الكويتيين ذات صباح مشؤوم.

ولأن الجرح انغرس في القلب وأدماه، فإن انعكاساته ستظل تشع من كل مجالات العمل الإبداعي لأهل الكويت.

والمجموعة القصصية «الحواجز السوداء»\* هي نقطة ضوء تلقيها الكاتبة الكويتية «ليلي العثمان» على صدمة الاحتلال، لتفجر لحظات من الألم المبرح الذي عاناه أهل الكويت، ولكنها لا تنسى - بالرغم من هذا - أن تضع بين سطورها وميضاً من أمل أمام الأجيال الكويتية المقبلة.

\* تقع المجموعة في 143 صفحة من القطع المتوسط. صدرت عام 1994.



«الحواجز السوداء» مجموعة قصصية للكاتبة ليلي العثمان، تحوي ثلاث عشرة قصة قصيرة تناولت الاجتياح العراقي لوطنها «الكويت» ،

وهي تمتاز على نتائجها القصصي بواقعية التجربة التي تصفها، وصدقها وحرارة المعاناة، ونلاحظ أن قصصها في المجموعة جاءت أطول نفساً.. وهي أشد التصاقاً بالواقع والبيئة الكويتيين، وأقل احتفاء بالرمز، حتى حين تلجأ الكاتبة إليه فهي تستمد من البيئة نفسها، فمثلاً صيد الجراد في قصة «الجراد ينهش المدينة» يرمز إلى الاجتياح، وتربط الكاتبة بينه وبين غزوات الجراد التي كانت تجتاح وطنها، فتأتي على الأخضر واليابس، وليس ثمة إسقاطات خارجية عن البيئة باستثناء رمز الطاعون في قصتها «الطاعون يفاجئ المدينة»، فقد تأثرت برواية ألبير كامو «الطاعون» وجسدت من خلال القصة تعاون الشعب العربي الكويتي في مواجهة المحنة، لكنها حتى في هذا التأثر أحسنت استغلال الواقع التاريخي، فقد وازنت على لسان الجد بطل القصة بين الطاعون الذي أصاب أهل الكويت في زمن سابق للاجتياح، ومانتهى إليه من

إبادة وهلاك للنسل والحرث، وكيف استطاع أهل الكويت أن يصمدوا لمحنته، فصاهاروا الأقطار المجاورة، وتكاثروا على مر الزمن وطاعون الاجتياح لا يختلف في رأي الجد الذي يروي وقائع المرض الذي عاصره عن طاعون الاحتلال، وسيصمد الوطن ويتكاثر بنوه بعد المحنة.

وإلى جانب الصدق والواقعية نلاحظ اتجاهاً أرحب نحو التحليل الاجتماعي والنفسي للمجتمع الكويتي في فترة المواجهة، مقابل تصوير نفسية المحتلين وعقليتهم واتجاهاتهم الفكرية والعقائدية من خلال الحوار المتبادل بين شخصيات القصص، وجنود الاحتلال، أو تصوير مواقف السلوك والتصرف والإجراءات المتخذة وردود فعل الجماهير، من شتى الفئات التي تكون المجتمع الكويتي.

بالإضافة إلى التعليقات التي يتحدث بها أبطال القصص، وهي تتناول التدبير بجرائم المحتل أو تدوين مواقف بعض الدول العربية، أو تحلل تصرفات الأصدقاء الغربيين الذين دعموا الكويت، لالسود عينيها وإنما تحقيقاً لمصالح شخصية، مما يسبغ على مواقف الكاتبة صفة الموضوعية في الحكم، وقد تتناول مواقف القصص الصمود الوطني للشعب الكويتي، وصبره وتحمله المعاناة طوال الأشهر السبعة التي عاشوا فيها تحت طوق الاحتلال، وقد شهدوا فيها صنوفاً من العذاب والجوع والتنكيل، في أقسى شروط العيش، حيث تعطلت المرافق فلا ماء ولا كهرباء ولا طعام ولا خبز، وليس سوى الذعر والترقب الممض والخوف المستمر، بعدما عرف عن أهلها من رفة العيش، وغنى البلد، وتوافر سبل الرزق.

في المجموعات القصصية السابقة، كانت الكاتبة «ليلي العثمان» تقيء إلى الحلم، فتجسد حلمها الرومانسي، وتقر إليه هرباً من الواقع، أما في هذه المجموعة التي كتبت في أثناء الحرب وبعدها، فتتعلق الكاتبة في الواقع المعيش، فتدينه بقسوة، وتحلم بحريتها الفردية وحرية شعبها، إنها تتنطلق في تفاصيل الاجتياح الواقعية والحية، أما الماضي والخيال فليسا سوى إطار للعمل الأدبي، والوقائع في قصصها تجمعها من الواقع الخارجي، وترتبطها ترتيباً موقفاً ينطلق من رغبتها في إدانة الاحتلال والدفاع عن شعبها وهي تحسن اختيار التفاصيل التي يقرن بها

الطبع ردة فعل مباشرة تدعو إلى توقيفهم أو قتلهم، لكنها تخفف من حدة الموقف بجعل الحوار بين المحتل والخاضع للاحتلال مبطناً بالرموز الخفية التي تجعل الكلمة تحمل خلفها تقريعاً وسخرية وتديداً قد لا يفتن إليه رموز الاحتلال، لأنه صادر عن إنسان مثقف يحسن استخدام الثورية التي لا يرقى إليها ذهن الجندي العادي.

وقد تنتهج القصص الواقعية التسجيلية التي تكفي الكاتبة فيها بتدوين الواقعة أو سردها دون تعليق عليها، وتترك لنا أن نستخلص ما وراء النص من مشاعر ومواقف، ونلاحظ ذلك في الشهادات التي دونتها على صورة حوارات جرت عند الحواجز التي نصبها المحتل في الشوارع بين مواطنين كويتين وجنود الاحتلال. وقد تلجأ الكاتبة إلى لون من الواقعية الانطباعية، فتسعدنا بتحليل الحدث والتعليق عليه لإدانة الاحتلال أو تصوير شجاعة أبناء وطنها ومعاناتهم.

ولم تذهب الكاتبة بعيداً في تحليل وجهة نظرها من الاحتلال، فهي تدينه أكثر مما تناقش المحتل، وهي تناقشه في المواقف القصصية ومن خلال حوار الشخصيات أو

المفجع بالمضحك ليشكلا العنصر الدرامي في القصص، وتلتبسها في حياة الشعب دون الالتفات إلى المواقف الرسمية. والكاتبة ليلي العثمان تملك موهبة الحدس للتغلغل في النفوس، والتقاط عناصر التفصيل الخارجي للانطلاق في أحداث القصة، وهي لاتفرط في الحزن شأن الرومانسيين، ذلك الحزن الذي يحبط الحلم ويدعو إلى اليأس، إنها تعود إلى أصول أدبنا العربي الحسي والصريح، ولا تحرص على إظهار الإنسان الكويتي بصورة مثالية مطلقة، فهو إنسان حي يخاف ويحتمي ويجزع ويترقب ويدافع. وهو ابن بيئته يتصرف وفق عاداتها وتقاليدها، وهو في جوهره موحد المشارب والاتجاهات، لكنه في حقيقته أنواع مختلفة من مؤثرات الوسط أو الطبع الفردي.

ولا تختلف شخصيات الطرف الآخر أي جنود الاحتلال تنوعاً. فمنها المؤمن بقرار قيادته، المتحمس له، ومنها الذي سيق إلى المعركة قسراً ولم تتوافر له القناعة بمنطق الحسم العسكري والمواجهة بين الأشقاء، وعدوان الشقيق على الشقيق، ذلك أن الحل العسكري ومنطق القوة الذي جربه العرب في لبنان والكويت - وهو جرب اليوم على ساحات اليمن - ومن قبل عبر الفتن التي نشأت بين الفئات، هذا المنطق لم يكن خياراً مناسباً عبر التاريخ، والغريب أن أمتنا لاتتعط بالتاريخ، والقادة لا يتعلمون من دروسه، فهم يقعون دائماً في المصيدة ذاتها، ولا يترتب على ذلك إلا الأحقاد والدماء والمآسي، ولايجني المتسلح بمنطق القوة إلا الوبال والخسران، أما الريح فيجنيه أولئك الذين يدبرون في الخفاء للإيقاع بنا في الشرك.

وقصص الكاتبة «ليلى العثمان» هي صفحات من التاريخ، إذ تضع بياناً بما حدث، وتختار نماذجها من ساحة المعركة، وتجمع تقاطيع عدة طباع إنسانية متناسقة وتجسد الأهواء البشرية، وتدون تاريخ الطباع.

على أن شخصياتها ليسوا صوراً حقيقية لما هم عليه في واقع الحياة، فإنها تختارهم نماذج مصفاة لبشر احتكت بهم، وترفع بعضهم إلى مستوى الرمز، دون أن تتجاوز ماتمليه عليها الواقعية من صدق إلا في حالات نادرة حين بالغت في جعل شخصياتها يتحدون جنود الاحتلال لإبراز وطنيتهم دون أن يكون من هؤلاء الذين وصفتهم بشراسة

يصطفون في طابور أمام مراكز التموين، وما يتعرضون له من إهانات، كما تصور تعاطف المواطنين في أيام المحنة.

وفي قصة «البطاقة» تندد «ليلي العثمان» بإصرار المحتل على تغيير بطاقات هوية المواطنين، وإصرار أبناء الكويت على تقديس هويتهم الوطنية، وقد فات المحتل أن تغيير البطاقة لا يبذل الانتماء الوطني الراسخ في القلب.

ويبرز في قصة «دعاء البحر» ارتباط الكويتي بأرضه وبحره، وبطلتها تتحدى القصف لترتمي في لجة البحر.. البحر الذي أصبح رمزاً للمقاومة، منذ تفتحت العين على الرحلات المؤنسة الشاقة، وكم ترددت فوق أمواجه أهازيج «اليامال والهوا» فهو يبتدع طقوس فرحه، وتناجيه البطلة بلسان الكاتبة قائلة:

ازرق ولونك أمل، وشراع سفينك يمر، شاييل أماني وأهل.. ياماخطاينا عليك.. خطت قصيد وغزل..

إنها تغتسل كأنها تطهر جسدها من إثم الاحتلال، وتجدد بتحممها في مياهه ولأعلاها للوطن.

وتندد أيضاً بعمليات الاغتصاب الوحشية التي مارسها جنود الاحتلال في قصتها: «وجوه خلف الذاكرة» و«وجه الذئب»

أما قصة «الجراد ينهش المدينة» فترقى إلى أفق فني رفيع، ذلك أنها تخلو من المباشرة التي نلحظها في القصص الأخرى، وهي تولى «صيد الجراد» في الزمن القديم للكويت، وهو رمز للمقاومة، اهتمامها البالغ حتى ليخيل لنا أننا لانقرأ قصة عن الاحتلال، وتغرق في تفاصيل شائعة، وواقعية دقيقة وتبرز من خلال السرد مصطلحات وتعابير شعبية كويتية تضعنا في جو القصة المحلي، ولا تنفذ إلى المعادل الموضوعي للرمز إلا في آخر القصة:

«شيئاً فشيئاً عادت المدينة تمارس طقوس الصيد القديمة حين يدثرها الجنون.

لم تستسلم المدينة لحزنها، ولم تفقد عزمها القديم. في خلال أيام كانت أرحام الأمهات بالاسلات تتواصل، وسواعد الشباب النضرة تتواصل، وأكف الصغار المشحونة بالغضب تتواصل، وقلوب العذارى النابضة بريبعها تتواصل...»

تحليلها للمواقف لا ترد سلوكه إلى جذوره البعيدة في تكويننا الفردي والاجتماعي، فالعنف واستخدام منطق القوة للذان ظهرا بوضوح في اجتياح الكويت هما ثمرة تربية اجتماعية وفردية، تبدو بوضوح في حياتنا القومية، فالسلطوية في تصرفاتنا وسلوكنا وبعدنا عن الروح الديمقراطية في اتخاذ قراراتنا، واستبدادنا في مواقف حياتنا بدءاً من الأسرة.. تتيج للفرد القوي أن يتسلط ويستغل قوته للقمع وإسكات الآخرين والاعتداء على حرياتهم، وبناء خياراته على الأهواء الشخصية..

وحاولت ليلي العثمان أن تربط بين محنة لبنان ومأساة وطنها.. حين تقول في قصتها «للعباءة وجه آخر».

اشتعل أمامي حريق بيروت بأعنف مشاهده، فزع تحت أزيز الرصاص، سيقان الأطفال المتراكضة نحو مأوى حائط متهتك، أو ربما برميل ماء صدىء، موت، دم مرشوش فوق الحائط الذي تحتله الشعارات، أكوام القمامات يتراكم فوقها الذباب، وأيدي العجائز هاج بها الجوع تبحث عن فتات يسكر الحراك

في هذه القصة ترسم الكاتبة عذاب أبناء وطنها وهم



شفقة، وبددت جلاله وهالته الروحية، وأرغمت ثقافته على أن تشبه في مشيتها، محاولة الغراب تقليد مشية الطاووس، فنسي مشيته القديمة، ولم يستطع تعلم المشية الجديدة (1)، فما عاد ممكناً لمسقط الرأس أن يُستعاد إلا في النوستالجيا والحنين.

وربما كانت مصادفة شيطانية، أن تقتلع الكويت القديمة من فضائها التقليدي، وتزج في فضاء مدني غريب عنها، في زمن وصول المعنى «الأوتوسترادي» للحدث إلى ذروته عالمياً. فلم يكن بإمكان أي مخطط للمدن تتصف معرفته بالعالمية، أن يتصور تخطيط مدينة دون أوتوسترادات. إذ ولد الأوتوستراد وعالمه بعد الحرب العالمية الثانية ووصل إلى أوجّه في الستينيات، حيث أصبحت الأوتوسترادات السمة الأساسية لتخطيط المدينة الحديثة في القرن العشرين، مقابل «البولفار» الذي كان سمة تخطيط المدينة الحديثة في القرن التاسع عشر.

وبقدر ما كان عالم «البولفار» عالم حشد لطاقات بشرية تقوم على الاجتماع فإن عالم «الأوتوستراد» كان عالم تشتت لهذه الطاقات، وبقدر ما كان عالم «البولفار» عالم حياة

«إنني متحمس لمسقط رأسي، مولع بالحي الرابع عشر في بروكلين حيث ترعرعت. أما سائر أرجاء الولايات المتحدة الأخرى فليست موجودة بالنسبة لي إلا كفكرة، أو كتاريخ أو أدب.. في أحلامي أعود إلى الحي الرابع عشر، مثل مصاب بمرض البارانويا يعود إلى هواجسه.. أما جبلة الحلم فهي ألم الفراق، فالحلم يظل مستمرا بعد دفن الجسد».

هنري ميلر  
ربيع أسود

## القصة الكويتية

# «العودة إلى مسقط الرأس»

## مقاربة أولية

محمد جمال باروت

منذ أكثر من ربع قرن، اقتلعت الكويت من فضائها الذي يوصف بالتقليدي، وزُجت في دوامة الحدث، فلم تعد الكويت كما يعرفها مجتمع الغوص ممكنة إلا في ذاكرة «نوستالجية» تستعيد مسقط الرأس المدمر، وكأنه من منظور الكويت الحديثة جزء من متحف متخيل، لمجتمع طالما منح المحار للكويتيين مخلوطاً بالردى، غير أن البنى والإنشاءات الحديثة في الكويت، قد صممت كتعبير رمزي عن الحدث، يُشبع رغبة رمزية بالحدث أو عبادة خفية لها، تقيم لها أنصبا رمزية، تتخطى حدود القيمة الاستعمالية. حيث جعل العنف الحدث من الكويت بلداً «دون مسقط رأس». لقد دمرت الحدث «مسقط الرأس»، ومحفته، وداسست قيمه العاطفية دون

بلعنة الحادثة التي لا فكاك منها، ولا عاصم لتبديدها كل هالة وتدنيسها كل مقدس (2)

لعل هذا التحول الحاد والفجائي من مجتمع الغوص إلى مجتمع النفط، يفسر تلك النبذة «النوستالجية» في القص الكويتي المعاصر، بل لعل ذلك التحول يفسر نشوء القص الكويتي وطموحه إلى التجنس الأدبي في الستينات، إذ إن القصة القصيرة بطبيعتها المعادية للحادثة أو المتحسسة للصدمات والمصائر الناتجة عنها، هي الجنس الأدبي المميز للجماعات السكانية المغمورة والمقهورة التي طوّحت بها تحولات الحادثة. وهو ما ينسجم كثيرا مع تحول الجماعة التي ارتبطت بمجتمع الغوص إلى جماعة مغمورة مفوّتة تجاوزتها حدة تحولات المجتمع الكويتي باتجاه مجتمع النفط، وكادت تضيق في مجتمع يشكل فيه الوافدون أغلبية ديموغرافية، جعلت من مجتمع النفط أقرب مايكون إلى مجتمع أُمّي تتجاوز فيه كل لغات العالم ولهجاته وأثنائه في شكل فريد ومميز لم يعرفه أي مجتمع آخر في التاريخ الحديث.

فالماضي الذي توهمت الحادثة الانتهاء منه، يعود من خلال التذكر والاستعادة النوستالجية لذاكرة مفقودة من منظور مجتمع النفط، عبر القص الذي ينتجه — وهنا ما يبدو مفارقة — أناس حديثون. فالقاص الكويتي هو نتاج الحادثة التي لم يعد أي كائن بقادر على التلمص من شباكها، إلا أنه داخل المعنى العمقي للحادثة من حيث توليدها لما ينفى فيها ونفيتها لما ينفى فيها باستمرار في حركة دياكتيكية مستمرة، يمكن أن نقرأ بعض أبعاد النوستالجيا الكويتية، المعادية للحادثة، بإحياء أنماط قديمة مدفونة. وبهذا تبتعد هذه النوستالجيا عن العاطفية لتكتسب صفة إعطاء معنى للشخصية الحديثة الراهنة في ماضيها الذي دمرت الحادثة مركزاته وأسسها. ففي مثل مجتمع تعرض إلى هذا الزلزال الحاد، وأغرقتة مشاريع الحادثة بطوفان بشري من الوافدين، كادت الجماعة الكويتية تضيق فيه، تصبح إشكالية الهوية استراتيجية وأساسية، لتماسك الهوية الشخصية والذاتية وترابطها.

غير أن — النوستالجيا — بحكم «ديناميتها» الذاتية، النابضة لنمط مدفون ومدمر، قد توحى أحيانا وكأنها نتاج دعوة نكوصية تفوح منها رائحة الرجعة إلى مجتمع قديم انقضى، في حين أنها — عمقيا — نتاج كائن حديث، لم يُشبع جبروت الحادثة حاجته الروحية، فما كان بقدره أساطير

حافلة فإن عالم «الأوتوستراد» كان عالم حركة مرور سريعة وطريق رعب، فـ «الأوتوستراد» منذ أن نشأ في عقلية مخططه روبرت موزيس، الذي كان يتباهى بأنه أداة بيد قوة تاريخية عالمية هي قوة الحادثة، كان يدمر كل شيء يعترضه، ويعيد صياغة الأماكن المهدمة، على طريقة إعداد العجة بكسر البيض، أي على طريقة تدميرها وإبادتها.

في سياق هذا الأوج العالمي للمعنى «الأوتوسترادي» للحادثة في مجال العمارة وتخطيط المدن، دمرت الكويت القديمة، كويت مجتمع الغوص، واستبدلت بها كويت حديثة، هي كويت مجتمع النفط، التي أضحت «الأوتوسترادات» تشكل شريانات فضائها الاتصالي المدني، فاخترق البشر ولم تعد تظهر سوى حركة السيارات السريعة، التي تثير الرعب. فلم يصمم الأوتوستراد للحياة اليومية للبشر بل لحركة المرور السريعة والمربعة، والتي يذكر جريانها المرعب بالمعنى العمقي للحادثة معنى الدوام. فما يحدد معنى الحادثة هو في توليدها لما ينفى فيها، ونفيتها باستمرار في حركة دياكتيكية لا تتوقف عبر طاقاتها التجديدية اللامحدودة ما ينفى فيها. ويعني ذلك أنه بقدر ما تنتج الحادثة نقيضها، فإنه ليس بإمكان شيء أن يكون بمنجاة من شباكها ودوامتها. وكأننا أمام ما يمكن تسميته

فإن القصة القصيرة الكويتية في نماذجها النوستالجية لم تشذ عن هذه الطبيعة السوسولوجية لهذا الجنس الأدبي، فكان أبطال هذه النماذج من أبناء مجتمع الغوص المدمر أو المتقادم، وقد أصبحوا مغمورين مقهورين، أقصاهم مجتمع النفط ونبذهم وغرّبهم. فإلى هؤلاء ينتمي «جاسم» بطل قصة «صناديق» (4) لسليمان الخليفة. لا يستطيع «جاسم» أن يستعيد «مسقط الرأس» إلا بتجاوز خريطة المدينة الحديثة، حيث يحفظ هذا التباين القديم ما تبقى له من الماضي المدمر في صناديق تضم مجاميع لم يعد لها أدنى قيمة في مجتمع النفط، ويقوم بترتيب هذه المجاميع وتوضيها بشكل قطعي متكرر. لقد عاش عصر نهاية مجتمع الغوص ولفظه لأنفاسه، ووجد «نفسه في عالم يتغير عليه كل لحظة، ولغة لا يتقاسمها مع الآخرين، ويوم وغد لا يعينان شيئاً سوى وجوده في وحدة تحاصره وتستمر، فلجأ إلى مجاميعه التي في الصناديق.. يفك رموز الإبهام التي تغلف حياته الحاضرة. فهي بالنسبة له طقوس تحتوي الغاية والوسيلة معا. إذ لا يريد أن يواجه بفرار المكان والزمان الحكوميين بالوحدة وسمات الماضي المنسحب رويدا رويدا». فراوي قصة «الصناديق» ورغم شعوره بالإغواء من الانسحاق أمام الماضي، يتقدم في استكشاف

«الحداثة» وهي أساطير تقنية أن تمسح من الذاكرة أساطير البشر الحقيقيين. وبالتالي فإن النوستالجيا ظاهرة حديثة تماما، إذ لم يكن ممكنا لها التكون لولا الحداثة وجبروت عنفها.

في إطار هذه الدينامية الذاتية يكتسب الماضي معنى «الملحمة» ودلالاتها. ينقى ماضي مجتمع الغوص من قساوته، فتذكر القساوة بنبرة نوستالجية، ولا يبقى منه إلا ما يستدعي الحنين. وهذا المعنى الملحمي للماضي هو مانجده في «بدرية» (3) لوليد الرجب (التي هي رواية تستخدم إلى حد كبير تقنيات القصة القصيرة وتذكر أن الروائي متمرس بالقصة القصيرة). فالعين الطفلية الراوي تستعيد «حولي» (الكويت القديمة) بذاكرة نوستالجية ملحمة، ترى «حولي في زمن ملحمي يتناغم فيه الكل مع الكل، ويتألف فيه الجميع من خلال حب بدرية، ومن حيث إن بدرية هي العالم فإن الذات تتعرف على نفسها في وحدتها الكلية مع بدرية - العالم. هذا العالم المتناغم هو على وجه الدقة عالم الملحمة. فخيال الراوي - الطفل مشبع بتاريخ الكويت القديمة وفولكلورها ونمط عمرانها وأساطيرها الخرافية، ويملك القدرة على استعادة مشاهد - واقعية أم تخيلية - حولي المفقودة. إذ يعود الراوي إلى مسقط رأسه فيجد مدمرا، فيستعيده فإذا به الكويت القديمة، حين كان لها سور وحوار متعرجة وحوائط نصف نصف وأسواق بلدية وحوطات وبيوت طينية ذات مزاريب وجنيات سعف وليف.

إن كل حركة النوستالجيا تنوس هنا ما بين مجتمع الغوص ومجتمع النفط، وما يبعد الرؤية النوستالجية عن الماضوية هو أن الرؤية السردية تواجه مجتمع الحداثة - مجتمع النفط من داخل ثقة حديثة بإمكان أن تتحول الحداثة إلى فضاء تحرر، ينفي مجتمع الحداثة، وينتج ما ينفيه من مجتمع دون استغلال وقهر واغتراب، وكأن الرجب بهذه الرؤية، يرى هذا المجتمع الجديد بمثابة استعادة للملحمة إلا أنها استعادة حديثة من داخل إمكانات الحداثة نفسها، أي من داخل منطقها الذي ينتج ما ينفيه. في هذا الإطار يكتسب بطله «فهد» صفة البطل الذي يطمح إلى أن يكون ملحميا بإزالة الاغتراب الناتج عن الحداثة وبناء مجتمع حديث خال من الاغتراب.

وتبعا لكون القصة القصيرة الجنس الأدبي المميز للأناس المغمورين المدوسين تحت عجلات الحداثة وتحولاتها التي تخلف الجزع وتحول كل شيء إلى ماض متقادم أو ربما بائد،



معنى الذات الحاضرة رابطاً  
إياها بالجذور إذ إنه ليس من  
الأسلوب في شيء أن يحاكم  
التاريخ بالمنطق. لقد أثقلت تلك  
الجهود، مدينة ومجتمعاً على هذا  
الساحل. والحقيقة الأخرى  
الواقعة أننا أبناء أولئك.. فكان  
الوصول إلى هذه النهاية.. يفض  
في ختما من الحنين.. فأبحث عن  
أقربائي بين البحارة وصغار  
الشغيلة. أما «لطيف» في قصة  
«اختلاط» (5) للخليفي، فهو  
شخصية مغمورة ولد في أحد  
الأماكن المغمورة في حي المرقاب،  
ثم انتقلت عائلته حينما كان في  
العاشرة إلى منطقة «ب»، ونعرف  
ضمناً من تسمية المنطقة بمنطقة  
«ب» أنها منطقة حديثة منظمة في  
إطار التصميم الحداثي الجديد  
للمدينة، إذ ينقل الراوي أن هذه  
المنطقة هي أول مدرسة تعلم  
فيها «لطيف» كره الحاضر  
والحنين في لحظات الضعف  
للماضي، فـ «لطيف» الفخور بأن  
والده كان «سبياً» يعتز بأصالته  
إلا أنه يدرك تهमيشه وانتماءه  
«حالياً لفئة اجتماعية صغيرة»،  
وداخل هذا التهميش، يعاني  
«لطيف» الشاب ابن «السيبا»  
العزلة والغربة واضطراب  
الشخصية وضعف الذاكرة  
والارتقاء في الزحام، وهي  
السمات النفسية للشخصية  
المغمورة في مجتمع داهمته  
الحداثة بالتحولات.

لقد كان الخليفي من أولئك  
الذين عاشوا عن كُتب عملية  
التحول المفاجئة في مجتمع

الغوص إلى مجتمع النفط، وأبصر فتك التصميم الحداثي  
«الأوتوسترادي» للمدينة، بما اعترضته من أحياء وبشر  
وذكريات طفولة، حيث يبدو الخليفي في قصصه وكأنه يتذكر  
دوماً. وتنهض في هذا التذكر ملامح أحياء وشوارع كانت  
ملبئة ذات يوم بالحياة العارمة، وقد جهد الخليفي أن يفصل  
الخرائط المكانية لذكريات الطفولة، فوصفها وكأنها لا تزال  
راهنة، في حين أنها برمتها تكاد تكون خرائط نوستالجية  
لأمكنة كانت ذات يوم ممتلئة بالحياة. فتحضر «النقرة»  
حينما كانت مسالكها في بداية الخمسينات شبيهة بسبائك  
الذهب، وبيوتها بيضاء مجصصة ذات إزات أسمنتية،  
وأبوابها وشبابيكها زرقاء، وتتضد في عملية الوصف  
توزعات بيوتها والبشر الذين كانوا يقطنونها، وهجرة  
«المراقبيين» إليها، يقضمون مساحاتها ويتربون رمالها،  
وتكاثر سيارات الأجرة وهي تجوب دروب النقرة الصلبة،  
بينما ترعب البدويات الصغيرات بثيابهن المرقشة الزاهية.

ويعود «أبوماضي»، في قصة «الهاجس والحطام» (6)  
لسليمان الشطي إلى «حيه القديم»، فلا يجد منه سوى بقايا  
تنتظر الدمار. إنه يقارن مابين «العمارات المنتصبة» ومسقط  
الرأس المدمر الذي كان يعج «بالحركة والناس والامتلاء»، فلا  
يرى في العمارات الحديثة سوى «بيوت بغضة» تقوم على  
«تنافر القلوب» وسوى «عملة تزييف»، من هنا تنهض لديه  
الصورة الوحشية لـ «البلدوزر» الذي يهرس العظام ليتناثر  
اللحم، الوحش الهائل، الوحش الذي ييسط ذراعيه على  
ضحيته. لقد فتك «البلدوزر» بمسقط الرأس، وبالحيات  
الناضجة التي كانت فيه، ولم تعد سوى صرخة «أبي ماضي»  
اليائسة: «كيف يفقدون (الناس) كل شيء يربطهم بالمكان،  
ومع ذلك - يا للعجب - يتحركون ويضحكون.. ويسعدون،  
لقد فقدوا كل إحساس.. لا إحساس.. لا شعور».

وتهل ليل العثمان للحارة، لمسقط الرأس الشعبي بلغة  
نوستالجية متميزة، تحتفل بالبيوت والأزقة والأسقف الطينية  
التي قصفها عالم التحديث، فتستعاد الحارة الشعبية وكأنها  
تنتمي إلى زمن العصور المحمية، زمن الوثام مابين الكائن  
والعالم والوحدة بينهما، حين كان الإنسان هو العالم والعالم  
هو الإنسان، فتقرأ بشكل متواتر عن الحارة ذات البيوت  
الطينية التي «لا تحمل صدئاً لأحقاد.. الناس في الحي  
متألفون.. حتى الحمام على الأسطح تعرف أوكارها ولا تتوه



## هوامش

- (1) د. أحمد الربيعي، مشكلات حول الثقافة النفطية، دراسات، العدد الثاني، السنة الأولى، 1990، ص 169.
- (2) للتفصيل في هذه النقطة انظر الكتاب المدهش لمارشال بيرمن، حادثة التخلف/ تجربة الحادثة، ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة عيبال، قبرص، ط 1993.
- (3) وليد الرجيب، بدرية، دار الفارابي، بيروت.
- (4) سليمان الخلفي، المجموعة الثانية، مطابع القنطرة، الكويت، ط 1، 1978، ص 101 - 129.
- (5) سليمان الخلفي، هدارة، رابطة الأدباء في الكويت، ط 1، 1974، ص 39 - 50.
- (6) سليمان الشطي، الصوت الخافت، مطابع الرسالة، ط 1، دون تاريخ، ص 84 - 100.
- (7) ليلى العثمان، فتحة تختار موتها، دار الشروق، القاهرة - بيروت، ط 1، 1977، ص 135 - 136.
- (8) ليلى العثمان، الحب له صور، دار الشروق، القاهرة - بيروت، ط 1، 1987، ص 54.
- (9) ليلى العثمان، المصدر السابق، ص 15.
- (10) ثريا البقصي، العرق الأسود، مطبعة حكومة الكويت، ط 1، أيار 1977.

ولا تتغرب» (7) وحين يهجر الناس «الحوطة» فإنهم يبقون في حنين مستمر إلى أحيائها الضيقة وطرقها الأليفة وبيوتها الطينية الواطئة، بينما يؤكد الحارس في رغبة نوستالجية صرفة العودة القادمة للبيت الكبير الذي كانت ترفرف عليه حمامات بيضاء وحلت مكانه مقبرة كبيرة (8). وبين عالم الحارة الأليف والمتناغم وعالم «طريق المطار المخيف» (9)، بين عالم الأزقة الطينية والبراحات والبيوت الواطئة وعالم الأوتوسترادات والعمارات الشاهقة والحدائق الاصطناعية، أي بين الكويت القديمة والكويت الحديثة، يعود القص الكويتي إلى الكويت القديمة بوصفها مسقط الرأس المدمر، أو بوصفها الحقبة الشعرية الملحمية للذات المغتربة مقابل حقبة نثرية واهنة، وهو ما يفسر ارتباط مسقط الرأس المدمر بقيم الألفة والتناغم والبطولة وارتباط الحقبة النثرية الحداثية بقيم الغربة والاغتراب والتشرخ والانفصام. ولا يعني ذلك أن القص الكويتي مشدود إلى مثال ماضوي بقدر ما يعني أن الذات تستعيد ماضيها الشعري الملحمي المتناغم والأليف في حاضر نثري يلغيه، فتكون هذه الاستعادة مستحيلة ولا تصبح ممكنة إلا على نحو نوستالجي، إذ إن القص الكويتي قص حديث، يستعيد طفولته الشعرية المدمرة داخل توترات تجربته في خضم الحياة النثرية الجديدة: الحادثة، فيصبغ مسقط الرأس بالكمال أو يعيد تأويله كطفولة مفقودة تنتسب إلى «الماضي هذا السحر الأبدى اللانهائي» (10)، وهو ما تفعله ثريا البقصي في مجموعة «العرق الأسود» التي تدور قصصها في الكويت القديمة، كويت ما قبل النفط أو كويت مسقط الرأس، وتظهر هنا النبرة الملحمية بالمعنى الفلسفي عن الماضي، الطفولة المفقودة، من خلال أن الكويت القديمة التي لم تكن تخلو من القسوة والبؤس والعذاب والرجولة والموت التراجيدي في مصارعة أقدار الطبيعة والبحر وتحديها، تستعاد نوستالجيا بشكل ملحمي، وهو هنا شكل المشاعر والأحاسيس والروح أو شكل الزمن النفسي الداخلي للذاتية أو الهوية، أو شكل الإنسان الباحث عن قيمه الطفولية - الشعرية - الملحمية، قيم الألفة والتناغم مع العالم في زمن نثري يلغها وينفيها ويرمي الإنسان في الاغتراب الذي يشكل جوهر الحقبة الحديثة التي زجت فيها الكويت وأفقدتها: مسقط الرأس فكما يقول ميلر «أما جبلة اللحم فهي ألم الفراق، فالحم يظل مستمرا بعد دفن الجسد».

# اختيار اسم المسرحية

أ. د. كمال عيد

هذه العبارة التي تقابل أول ما تقابل المؤلف الدرامي، والمشاهد المسرحي وكل العاملين بالعمل الفني.. هل يختار هذا الاسم جزافاً؟ أو أن له فلسفة خاصة؟ أو أنه يشير إلى دلالات معينة؟ يجتهد هذا المقال لإثبات الحقائق التاريخية التي أشارت إلى هذه الظاهرة.



كما أن وقع الاسم على الأذن يكاد أن يكون مخيفاً، بل ومربكاً للمتفرج المسرحي.

إلا أننا نلاحظ مع ذلك أن هناك آراء أخرى تعارض هذا الاتجاه السابق في اختيار اسم المسرحية. بل ويؤكد أصحاب هذه الآراء أن هناك مسرحيات كثيرة قد لاقت نجاحاً جماهيرياً، ولم تكن أسماؤها تتمتع بصفة الجمال أو الزخرفة، على اعتبار أن الإنسان هو نفس الإنسان، سواء ارتدى سترة غالية براقية أو سترة عادية المظهر. ومع بقاء اسم (المساواة) على العرض المجري، فقد نجحت المسرحية. إلا أن علماء المسرح عندهم ظلوا على رأيهم في أن الاسم قد أصابه سوء الاختيار، بل وأضافوا قائلين «إن الاسم السيء لا يسيء إلى المسرحية فقط، أو إلى نجاحها جماهيرياً، ولكنه يقتلها أيضاً».

## اختيار الاسم في الدراسات المسرحية

تشير الدراسات المسرحية الأوروبية إلى أن اسم المسرحية يفعل سحره أول ما يفعل في المشاهد المسرحي. فالاسم - بشكله الحسن أو السيء - يبعث على توليد عاملين متناقضين، إما الانجذاب وإما الإعراض. فهو إما يجذب المتفرج للكشف عنه، ومن ثم يكشف عن المسرحية وما خلف الاسم من أفكار وأحداث. وإما يصيب القارئ له بالإعراض وعدم التجاوب من الوهلة الأولى.

أضف إلى ذلك (حالة) العلاقة الخفية بين اسم المسرحية واسم المسرح الذي تعرض عليه المسرحية، بل وموقعه أيضاً. ويمكن لمسرحية ما أن تعرض على مسرح الدسمة أن تحقق فشلاً جماهيرياً، ثم تنعكس الآية إذا ما انتقلت المسرحية إلى مسرح كيفان. إن التعليل العلمي لهذه الظاهرة لم يكتشف بعد. فلا تستطيع المسارح تعليل سر هذا التغيير أو

منذ أكثر من عشرين عاماً قدمت مسرحية (كرايتون العجيب) تأليف السير جيمس ماتيو باري (1) على المسارح الإنجليزية والأوروبية. إلا أن تقديم هذه المسرحية مترجمة إلى لغات أخرى قد أثار مشكلة تتعلق باسم المسرحية. فالمعروف أن كرايتون شخصية إنجليزية روائية لها قصصها ونوادرها المعروفة عنها - تماماً كشخصية جحا في أدبنا العربي. وقد حاول ماتيو إلياس شخصيته كل الشائعات المعروفة عنها. وعندما قدمت المسرحية على مسارح المجر كانت هناك مشكلة اختيار الاسم بعد الترجمة. فالشخصية الإنجليزية كرايتون لا يعرف الجمهور المجري شيئاً عن بطولتها وحكاياتها. لذلك أثروا هناك ترجمة المسرحية باسم (المساواة) نسبة إلى أحداث المسرحية. غير أن علماء المسرح تنبأوا بعدم النجاح الجماهيري للعرض بهذا الاسم الجديد (المساواة) على اعتبار أنه اختيار لا يجذب الجمهور. فكلمة المساواة إنما هي لفظة سياسية، أو تعبير عن شكل اجتماعي وليست اسم مسرحية بالذات.

هذه الإشارة التي أتاحت لمسارح العالم الأوروبي الاهتمام بمعنى وهدف اسم المسرحية، مما أصبح له اعتبار شديد فيما بعد. يذكر لسنج «أن اسم المسرحية الجيد له من الأهمية الكثير. فالاسم الجيد هو الذي لا يكشف كثيرا عن مضمون المسرحية التي يحمل اسمها. وهو الذي لا يقود الجماهير إلى أخطاء أو أفكار أو إيهامات بعيدة عن الجو الحقيقي للمسرحية. كما يضيف أن الاسم السيئ لمسرحية ما، هو الذي يقود أو يضل الجمهور إلى طريق غير سليم». اهتمت دراماتورية هامبورج اهتماما خاصا بالاسماء السيئة التي تقود إلى التضييل. ومع ذلك فإن الآداب الدرامية الاشتراكية لم تنتبه إلى إشارات الدراماتورية المهمة. فقد قدمت دراما للكاتب الاشتراكي تشيكي جارجاي بعنوان (البروليتاريون) (4) قبل بدايات سنوات الثورة الاشتراكية ضمن مرحلة الواقعية النقدية في الدراما عام 1880. ولما لم تكن الجماهير قد عرفت بعد معنى البروليتاريا أو حتى اللفظة ذاتها Proletariat، فضلا عن أن أبطال الدراما كانوا

الاضطراب في نسبة إقبال الجماهير. لكن المرجح أن لاسم أحيانا وقعا معينا في بيئة معينة وفي زمن معين، قد يأتي بجمهور، وقد يؤثر هذا الواقع أيضا في حي دون آخر. كما أن انتقال المسرحية بممثليها ومناظرها من مبنى مسرح إلى مبنى مسرح آخر قد يغير من ترمومتر الصعود أو الهبوط بالنسبة للجمهور، وبالتالي بالنسبة لشباك التذاكر أيضا.

لدليل على ذلك مسرحية (ساعة الحب) للدرامي الفرنسي إدوارد بوردو (2) والتي نالت نجاحا منقطع النظير في فرنسا، وفشلت في كل العواصم الأوروبية، رغم أنها من الكوميديات. حتى إذا ما انتقلت المسرحية من دور المسرح القومي إلى مسارح شعبية في أحياء متوسطة أحدثت نجاحا ساحقا.

ثم، أحيانا ما يكون سوء الفهم عاملا من عوامل عدم إقبال الجمهور على المسرحية، وبالتالي عدم نجاحها جماهيريا. فإذا كان الاسم يولد شيئا غريبا، أو هو يوحي بشيء ما لا يحبه الجمهور، أو يشير لأمر جارح أو لأمر يمس أو يخدش الدين أو العقيدة عند الجماهير، فإن هذا أو ذاك قد يؤدي بالمسرحية إلى عدم الاستقبال أو الاستحسان الجماهيري.

## الاسم في النظريات الدرامية

لا نعثر في مؤلفات أرسطو طاليس ذات الصلة بفن الدراما على ما يشير إلى كتابته شيئا في مجال اختيار اسم المسرحية. ويبدو أن الاهتمام بمثل هذه الموضوعات قد جاء متأخرا. إلا أننا نلاحظ أن إشارة مهمة إلى اختيار اسم المسرحية قد وردت — وفي كثير من الأهمية — في صلب «دراماتورية هامبورج» التي أرسى قواعدها الدرامية النظرية الألماني لسنج خلال ثلاث سنوات في الفترة من 1767، 1769 (3).



الذهاب إلى المسرح لتعرف حقيقة هذه الشخصية المسرحية التي لم يعرف عنها، وهي تمثل اسم المسرحية والحقيقة أن الاسم بطبيعته لا يُفصح عن شيء من المسرحية، اللهم إلا زمنها التاريخي فقط، الذي ترتبط به عادة الشخصية بطة المسرحية وعنوانها. فإذا كان عنوان المسرحية (اليزابيث) فالكل يعلم أن مكان الحدث هو إنجلترا وأن العصر هو العصر الإليزابيثي. ومن ثم، فقد تتولد لدى الجمهور الرغبة في معرفة حقيقة العصر، وكيف سيتصوره مؤلف معاصر من وجهة نظره في المسرح الحديث اليوم؟

## الخبرة وموضات الأسماء المسرحية

كشفت الخبرة في ميدان المسرح، عن ظهور مواسم لأسماء المسرحيات، بل وموضات لاختيار هذه الأسماء لا تختلف كثيرا عن موضات الأزياء التي تظهر بين الحين والآخر لتحل محلها موضات مبتكرة أخرى. فلقد ثبت أن اسم المسرحية لا يرتبط فقط بموضوعها أو محتوياتها أو شخوصها أو التيارات الأخلاقية السائدة، أو العصر. ولكنه يرتبط أيضا بالذوق، ونسبية الاختيار، والشكل، ومقومات الغريزة. ونلاحظ خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين حينما اهتم الدراميون ببحث أشكال الإنسان ونماذجه المختلفة (من مولير إلى جان فرانسوا رجنار) (6)، وحيث كانت موضات أسماء الدرامات على الوجه التالي: النبيل، المنافق، طرطوف، المشاغب، عدو البشر، العبيط، وكل أسماء هذه المسرحيات قد عبرت عن الشخصيات والأنماط المسرحية بالنسبة إلى الكوميديات.

وضمن موجات موضات الاسم المسرحي، يحدث الدرامي الفرنسي بيير كارليه دي شامبلين دي ماريغو (1688/2/4 — Pierre Carlet De Champlain De (1763/2/2 — Marivaux انقلابا في حركة اختيار اسم المسرحية حيث

من الطبقة الأرستقراطية (ولم يكونوا من الطبقات العاملة) فقد تخلخت مفاهيم المشاهدين إذ لم تكن الشخصيات بروليتارية - حسب اسم المسرحية - كما أن الجماهير ذاتها - حتى داخل بلد - تجرى فيه سياسة الاشتراكية تحت الأرض قبل انبثاق الثورة - لم تكن تعرف عن تعاليمها شيئا. ومع أن الشخصيات المسرحية كانت في طريقها إلى الانحدار، وكانت الدراما تمثل وتشرح أفول نجمهم، كما حدث عند أنطون تشيكوف في مسرحيته الأخيرة (بستان الكرز) (5)، فإن النقّاد الأوروبيين استهجنوا اختيار اسم المسرحية، وفضلوا تسميتها باسم (الساقطون) وليس البروليتاريون.

ويدلنا تاريخ الأدب المسرحي العالمي أن اسم المسرحية قديما، سواء عند الإغريق أو الهنود القدامي وأحيانا في المسرح الأوروبي في عصر النهضة والكلاسيكية الجديدة، هو الذي يختار إحدى شخصيات المسرحية البطولية ليكونها. وهو الاسم الجيد الذي لا يفصح عن مكنونات النص، بل ويستحث المشاهد على

تحمل صيغ الحكم والاتزان والتجربة الإنسانية في الحياة. ويعود الفضل في انتشار هذه الأسماء للمسرحيات إلى المسرح الفرنسي بصفة خاصة. وعرف المسرح في نهاية القرن المشار إليه عناوين مسرحيات (إكف القدرة على فهمها تطلع البنت لأُمها)، و(تمسكنت فتمكنت) وغير ذلك من تسميات تبعث روح الكوميديا والسخرية والنقد والفكاهة اللاذعة. وهي حقبة عكست اتجاه الكوميديا آنذاك إلى الاهتمام بالفلسفة الاجتماعية، وعلاقة الأفراد داخل الأسرة الصغيرة (البيت) والأسرة الكبيرة (المجتمع).

مما تقدم، يتضح أن اختيار اسم المسرحية له من الأهمية، والعناية في اختياره، الكثير من الجهد المقيد بموضات تاريخية، والمتعلق بالشكل الاجتماعي والسياسي في أحيان كثيرة. ومن هنا، فإن اختيار اسم مسرحية ما، لا يمكن أن يحدث بطريقة عشوائية، حتى لا يقضي على الفلسفة المثالية والفنية التي تتوارى خلف اسم المسرحية. فالاسم يفتح للمؤلف الدرامي آفاقاً واسعة نحو المضي في تفسير درامته، وتشريحها بوصفها قطعة أدبية تفهمها الجماهير، لصالح العرض المسرحي ذاته.

أهم اختيار الاسم الذي يمثل الشخصية المسرحية أو يشير إليها، مستبدلاً به المعاناة النفسية التي يعانيتها البطل. وأتت مسرحياته تحمل عناوين (لعبة الحب والمصادفة، خيانة مشتركة، زواج الفيجارو) وهو بذلك قد طور اختيار اسم المسرحية لتدخل إليه فلسفة الحب والزواج، بما لم يكن له نصيب من قبل في الاختيار.

أما في عصر موليير، فإننا نلاحظ أن موجة من المسرحيات قد وردت نتيجة التقليد أو العمل على إبراز التضاد النابع من أسماء مسرحيات أخرى. فلقد كتب مولير مسرحيات بعنوان (مدرسة الأزواج، مدرسة النساء). بينما يكتب الفرنسي كاريمير دي لافين (1798 — 1843) درامته مدرسة العجائز، وتكتب الكاتبة الفرنسية أميل دي جيراردي (1804 — 1885) دراما بعنوان (مدرسة الصحفيين). كما أن هناك مسرحية للإنجليزي ريتشارد برسلي شاريديان (1751/10/30 — 1816/7/7) بعنوان مدرسة الفضائح The School For Scandal.

فإذا أضفنا إلى ما تقدم أسماء مسرحيات لدramيين غير مشهورين ظهرت بعناوين (مدرسة الأمهات، مدرسة الحموات، مدرسة العزاب) وبخاصة في المسرح الفرنسي، أدركنا أن القرن الثامن عشر الميلادي قد لعب دوراً مهماً في تحديد أسماء المسرحيات (7). ويتضح من هذه الموجة التي عالج اختيار اسم المسرحية وفق منهجية ورؤية معينة، أنها في مجموعها - كما هو واضح - لا تفصح إلا عن ارتياح هادئ، فضلاً عن أنها اختيارات لأسماء مسرحيات لا تغرر بالمشاهد، ولا تقوده إلى شكوك أو لبس أو عدم فهم، كما أنها في الوقت ذاته لا تفضح أو تكشف لب الدراما أو أسرار المسرحية.

إلا أن نهاية القرن الثامن عشر الميلادي قد ظهرت علينا بتغيير جديد في منهج اختيار اسم المسرحية. فكانت المسرحيات تحمل عناوين، هي أسماء أمثلة متعارف عليها.. أمثلة يتداولها الناس في لغاتهم الشعبية والبسيطة، أسماء



# دور المسرح في الكويت

يشكل غياب المسرحين الرسمي  
والأهلي عن أداء دورهما في الحركة  
المسرحية الكويتية هاجسا مقلقا  
خاصة فيما يتعلق بالجمهور  
المسرحي، إذ - حينها - يبرز المسرح  
التجاري بكل ما يحمل من قيم سلبية،  
ليشكل الذوق الحسي لدى هذا  
الجمهور.

المقال يعرض أهمية دور الجمهور  
المسرحي في إغناء الحركة المسرحية  
ويرصد طبيعة المتفرج الكويتي..  
ومدى اختلافه عن المتفرج العربي.

عدد من العملاء. ولم يكتف المسرح التجاري بمحاولة إرضاء الجمهور، بل تعدى ذلك إلى التدخل في تشكيل ذوق الجمهور وتكريس قيم جديدة في الفرجة المسرحية.

ولكن ما طبيعة المتفرج في الكويت...؟ وهل يختلف عن المتفرج العربي...؟

مع تسليمنا بأن المسرح في الكويت جزء من الحركة المسرحية العربية، فهو يحمل الكثير من سماتها، إلا أنه يتميز ببعض الخصائص التي تحتملها طبيعة البيئة الاجتماعية، من غير أن تفصله عن تيار الحركة المسرحية العربية، فهو جزء من كل، يحمل خصائص الكل كما ينفرد بخصائص الجزء التي تميزه من باقي الأجزاء.

لقد حاول بعض الدارسين التعرف الجمهور المسرحي في الكويت من خلال المقالات والدراسات والاستبيانات، ولكنها تظل جهوداً محدودة ومتباعدة وربما تكون دراسة إدارة المعاهد والفنون عام 1987 آخر الدراسات التي

الجمهور ركن أساسي في العملية المسرحية، فإلى جانب كونه المتلقي، فهو شريك في هذه العملية. ويختلف المتلقي في المسرح عن المتلقي في باقي الألوان الأدبية والفنية، في أن تفاعله آنى وفوري مع العرض لحظة تقديمه، ولفعاليتته وتجاوبه دور كبير في نجاح هذا العرض، فالممثل يشعر من أول وهلة بردود فعل الجمهور، ويتوقف عطاؤه على مدى تجاوب الجمهور معه، والإحساس بأدائه.

لذا من المنطقي أن يضع رجل المسرح الجمهور في اعتباره قبل أن يشرع بإعداد عرضه، يحدد في البداية الجمهور الذي ينوي مخاطبته، وتبعاً لذلك تتحدد لغة الخطاب وأسلوب التواصل، كما تتحدد الوسائل التي يستطيع من خلالها جذب هذا الجمهور إلى مسرحه.

لكل بيئة اجتماعية خصائصها التي تميزها عن البيئات الأخرى. ولكل شريحة اجتماعية همومها وقضاياها الخاصة، وأعرافها والمستوى الحضاري الذي يميزها عن غيرها.

لذلك لا يمكن أن تتوحد لغة الخطاب المسرحي تجاه أنماط مختلفة من الجمهور، وإذا استطاع رجل المسرح التعرف الجمهور الذي يقصده جيداً، فإنه سيتلمس قضاياها، ويثير اهتمامه، ويتواصل معه من خلال لغة يفهمها، ويرضي ذوقه الفني. هذا ما ينبغي أن يكون. فهل يفعل رجال المسرح لدينا ذلك عند تصديهم لأي عمل مسرحي جديد؟

في الغالب الأعم، تصدر معظم الأعمال المسرحية بمعزل عن دراسة الجمهور المقصود لذلك سقطت كثير من العروض المسرحية في شرك العزوف الجماهيري.

وربما يكون المسرح التجاري أكثر ذكاء من المسرح الرسمي في تعرف طبيعة الجمهور واتجاهاته، وذلك لضرورات اقتصادية تستدعيها العملية الإنتاجية، فالتاجر معني بتحقيق أقصى ربح ممكن، لذلك عليه استقطاب أكبر



الاستبيان أن 87٪ من أفراد العينة المدروسة ليسوا من رواد المسرح، ويكون ذهابهم إلى المسرح حسب الظروف، وبشكل غير منتظم، وهذا يعني أن عادة ارتياد المسرح غير متأصلة لديهم.

\* ويقبل الجمهور بدرجة كبيرة على العروض الكوميدية، حيث يشكل جمهور المسرحيات الكوميدية أكثر من 76٪ من إجمالي الجمهور المسرحي. من هنا اتجه المسرح التجاري إلى المسرحيات الكوميدية الصارخة، وحشد فيها الكثير من عناصر الفرجة مثل الرقص والموسيقى والغناء، واستقطب ممثلي الكوميديا البارزين.

وأصبحت تفضيلات الجمهور هي التي تحدد سعر الممثل، لا مستواه الفني أو تاريخه. وبرزت أسماء جديدة لنجوم الكوميديا انصب الطلب عليها، وأصبحت تشتترط أجوراً عالية جداً.

وقد تبادت بعض العروض في استدرار ضحك الجمهور، مما جعلها تنحدر إلى الابتذال والإسفاف، بدغدغة عواطف الجمهور واللجوء إلى الكلام البذيء والإيحاءات الجنسية، مما أدخل بتركيبه جمهور المسرح، وجعل كثيراً من العائلات تعزف عن الذهاب إلى مثل هذه المسرحيات، وهذا دفع المنتجين إلى مراجعة أنفسهم. لذا نلاحظ في العروض الأخيرة انحساراً في كم البذاءة ومحاولة للابتعاد عن كل ما يسيء إلى مشاعر العائلات والآداب العامة، لاستعادة شرائح كبيرة من جمهور المسرح.

\* لغة المسرحية تؤثر كثيراً في درجة الإقبال الجماهيري، وقد ارتبطت اللغة العربية الفصحى لدى الجمهور بالعروض الكئيبة التي فصلت للصفوة من الجمهور، لذا يمكن ملاحظة الإحجام الكبير عن حضور العروض المقدمة باللغة الفصحى.

حاولت بحث طبيعة المتفرج في الكويت. وقد شهد المجتمع الكويتي خلال السنوات الأخيرة أحداثاً خطيرة ومتغيرات مهمة أثرت حتماً في طبيعة الجمهور المسرحي، من حيث المزاج النفسي والذوق العام وتفضيل أنواع من العروض على أخرى.

وهذا يستدعي أن تقوم المؤسسات المتخصصة بعمل دراسة حديثة للجمهور المسرحي في الكويت لكي يكون تعاملنا مع العمل المسرحي موضوعياً وعلمياً. فلا يمكن مخاطبة جمهور لا نعرف سماته الثقافية والنفسية والاجتماعية والذوقية.

ولنحاول تعرف المتفرج في مجتمعنا من خلال المتابعة المباشرة بالدرجة الأولى وما يتيسر من استبيانات بالدرجة الثانية.

## عادات الفرجة

\* تفيد الدراسة التي تحت أيدينا بأن معظم جمهور المسرح غير منتظم، حيث أظهر

ليالي آخر الأسبوع وليالي العطل الرسمية، ويقل الجمهور في باقي أيام الأسبوع. حتى إن بعض المسرحيات تتوقف أول أيام الأسبوع لعدم توافر الأعداد الكافية من الجمهور، وفي بعض الأيام تكون العروض في آخر الأسبوع فقط، مما أوجد قيما جديدة في الفرجة المسرحية تجعل المنتجين يعيدون حساباتهم عند تقدير الإيرادات المتوقعة أثناء فترة حجز صالة العرض وأدى ذلك إلى ظهور تقليد جديد يتمثل بتقديم عرضين في كل ليلة من ليالي آخر الأسبوع.

\* يفضل الجمهور أول الشهر ونهايته لحضور العرض المسرحي حيث يتوافق الموعد مع صرف رواتب الموظفين، مما يوفر السيولة اللازمة لقيمة التذاكر. لذا يحرص المنتجون على افتتاح مسرحياتهم في الأربعاء الأخير من الشهر لضمان أكبر تدفق جماهيري على العرض في أيامه الأولى.

\* يتضاءل عدد الرواد أيام الامتحانات الرئيسية، وفي بعض المناسبات الدينية مثل العشر الأواخر من رمضان وعاشوراء.

قدمت فرقة المسرح العربي مسرحية انسوا هيروسترات» سنة 1980م، وغيرت اسمها إلى «انسوا ياناس» بهدف جذب الجمهور. فكان بعض أفراد الجمهور يحجزون التذاكر ويدخلون الصالة، فإذا استمعوا إلى بداية الحوار أسرعوا خارجين من الصالة. حتى النخبة من المثقفين لا تفضل العروض الجادة المقدمة باللغة الفصحى. وكثيرا ما نجد بعض الأشخاص الذين يدعون إلى انتشار المسرح من واقعه الحالي والارتقاء به، يبذلون الجهد للحصول على مقاعد في المسرحيات الهزيلة السطحية، ولا يتحملون مشقة حضور العروض الجادة.

\* هناك شريحة من الجمهور تصل إلى 73٪ تشاهد المسرحية أكثر من مرة إذا استحسنت العرض.

\* يتعامل رواد المسرح مع صالة العرض وكأنها صالة في المنزل، حيث يجلبون معهم المأكولات والمشروبات رغم أن اللوائح تمنع ذلك. ويدخلون في حوارات جانبية مع بعضهم أثناء العرض، يعلقون على الأحداث وبعضهم يصفر ويحدث أصواتا للفت الانتباه، كما يفتقر الجمهور إلى الإحساس بضرورة المحافظة على مرافق المسرح. لذا نجد أكواما هائلة من القاذورات بعد كل عرض، وكتابات على الجدران وتلفيات في المرافق الصحية وكراسي الصالة.

\* من عادة الجمهور المسرحي في الكويت، تفضيل المقاعد الأمامية. وهناك ضغط كبير على حجوزات الصفين الأماميين، بل إن بعض أفراد الجمهور يصرون على الصف الأول، وإذا لم يتوافر مقعد هناك لا يشاهدون العرض مطلقا حتى وإن أثار اهتمامهم وحرصوا على حضوره، وتجد بعض الفرق المنتجة إخراجا في تلبية الطلبات على الصفوف الأمامية.

\* يفضل جمهور المسرح آخر أيام الأسبوع على عكس ما يحدث في بعض الدول الشقيقة، فكثافة الجمهور تزداد في

الجمهور المسرحي، فلم يعد يحتمل الابتذال. ونادرة هي العروض التي نجحت في الفترة الأخيرة، منها تلك التي جسدت تجربة الغزو، وأسهمت في التنفيس عن المشاعر المشحونة.

## وسائل الاتصال والمسرح

تعد وسائل الاتصال من أهم المؤثرات في المسرح من حيث الدعاية والإعلان والترويج للعروض المسرحية ونشر الفن المسرحي.

فالصحافة مثلاً، تقوم بدور كبير يُعرف بالمسرح وما يقدمه من عروض وهي كذلك تسلط الضوء على قضاياها، وتقدم نجومه للقارئ ومن خلال الصحافة يتعرف القارئ العروض التي تقدم، كما يتعرف أهم ملامحها والقضايا التي تثيرها، ويطلع على المقالات النقدية التي تكتب عن العروض كما يقرأ الاستطلاعات عن العروض الموجودة في وقتها.

وللإعلان الصحفي تأثير كبير في الجمهور ومدى إقباله على العروض، حيث أصبح الإعلان يحتل جانباً مهماً من التكلفة الإنتاجية لأي عرض مسرحي.

والإذاعة تسهم أيضاً في خدمة العروض المسرحية والترويج لها من خلال البرامج المنوعة، حيث تستضيف المشاركين في العروض وتتيح لهم الفرصة للتحدث عن عروضهم وعمل دعائية مجانية أكثر تأثيراً من الإعلان المدفوع. ويحرص المنتجون على إقامة علاقات طيبة مع العاملين في الحقل الإعلامي سواء في الصحافة أو الإذاعة أو التلفزيون خدمة لعروضهم، فالاستطلاعات والمقابلات

كما أن فترة العطلة الصيفية تشهد تراجعاً في عدد جمهور المسرح، بسبب سفر المنتجين إلى الخارج، ويزداد الإقبال بشكل كبير خلال الأعياد حيث يصبح من النادر الحصول على حجز خلال هذه الفترة.

\* بسبب نوعية العروض المقدمة، وكذلك نوعية الممثلين الذين يختارهم المنتجون، أصبح معظم الجمهور المسرحي من الشباب الصغار، مما يزيد من خطورة تأثير المسرح في المجتمع، حيث تسهم العروض الرائجة في تشكيل ذوق الجيل الجديد وتربيته على نمط معين من العروض المسرحية، هذا النمط يستقر في ذهنه كنموذج أوحده للمسرح.

\* يفضل معظم المتفرجين مشاهدة المسرحيات التي تطرح قضاياهم، وقليل منهم يتابع القضايا العربية والإنسانية العامة. وحاولت بعض المسرحيات الكوميديّة حشد مختلف عناصر الإمتاع لجذب الجمهور دون قضية تهتم هذا الجمهور فلم تنجح، وخاصة بعد التغيير الذي طرأ على مزاج

وحجم الدعاية لهذه المسرحية. وهذا لا يلغي دور باقي العناصر التي تؤثر في إقباله أو عزوفه، ونخص بالذكر الدعاية التلفزيونية، مما لها من تأثير كبير في جذب الجمهور للمسرح.

## 2 - نجوم المسرح

تعود الجمهور على الإقبال على الأعمال المسرحية التي تضم نخبة من نجوم الشباب. وكان هناك اعتقاد لدى هذا الجمهور بأن المسرحية التي يشترك فيها عدد من النجوم الكبار لا بد أن تكون مسرحية جيدة، من هنا يتخوف الجمهور من الإقبال على مسرحيات لا يشترك فيها عدد من النجوم المعروفين، وهذا لا يمنع من فشل عدد من المسرحيات جماهيرياً رغم مشاركة عدد من النجوم الكبار فيها لعوامل أخرى في العمل تسبب عزوف الجمهور.

## 3 - اختيار الوقت المناسب

يشدد الإقبال الجماهيري

تسهم بجانب كبير من الحملة الدعائية للمسرحية.

ويتميز التلفزيون بأهمية خاصة من حيث التأثير في جمهور المسرح فإلى جانب دوره الخطير في الإعلان عن العروض المسرحية، حيث يكتسب الإعلان التلفزيوني أهمية خاصة تفوق الإعلان بالوسائل الأخرى، يعتمد -التلفزيون- في جانب كبير من برامجه على المنوعات التي تجد في العروض المسرحية والاستعداد لها وتعرفها مادة مطلوبة من المتفرجين.

ويعتقد أكثر من 66% من أفراد الاستبيان الذي اعتمدنا عليه، أن التلفزيون يأتي في المرتبة الأولى من حيث التأثير في قرارات الجمهور المسرحي.

يضاف إلى هذه المزايا، إسهامات التلفزيون في نشر الفن المسرحي من خلال عرضه لتسجيلات المسرحيات باعتبارها مادة مهمة على خريطة البرامج تحظى بمتابعة المشاهدين، ومن هنا قدم التلفزيون خدمة كبيرة بنقله المسرحية إلى جمهور أكبر من المتفرجين، حيث أوجد جمهوراً كبيراً مهتماً بالفن المسرحي.

ومن خلال متابعة ما عرض من مسرحيات في المواسم الأخيرة في الكويت والصدى الذي لقيته من الجمهور يمكننا تقدير الملامح العامة لطبيعة المتفرج في الكويت. حيث يمكن إجمال العوامل التي تؤثر في إقبال الجمهور على المسرح على النحو التالي:

## 1 - الدعاية والإعلان

تقوم الدعاية بدور مهم في جذب الجمهور من حيث التعريف بالمسرحية والعاملين بها، وربما نلاحظ التناسب الطردي بين حجم الجمهور الذي يقبل على مسرحية معينة



مستواها الفني وسقوطها إلى درجة الابتذال والإسفاف.

## 5 - أهمية القضية المثارة

هذه أهم العناصر التي تحدد موقف الجمهور من المسرحية حيث يقبل الجمهور على المسرحيات التي تعالج قضايا الملموسة بشكل واضح بعيدا عن التكلف.

ولكن تضيق بعض المسرحيات في خضم العمومية حيث تعالج قضايا عربية عامة مثلا، دون أن تحمل هوية بيئة معينة أو مجتمع عربي معين، ومن هنا إذا كانت المسرحية تعرض في مجتمع عربي ما، ولأحظ الجمهور أن القضية التي تثيرها المسرحية ليست قضيته الخاصة ولا يعاني أبعادها فإنه لن يتعاطف معها، ومن ثم لن يكون الإقبال على هذه المسرحية بالشكل المطلوب.

ولا يكفي أن تعالج المسرحية قضايا الجمهور الملحة حتى يقبل عليها، فمن الضروري أن تكون هذه المعالجة بشكل واضح غير متكلف، يبتعد عن الإفراط في الرمز، لكي تصل الفكرة إلى الجمهور من أيسر طريق، وهذا لا يعني المعالجة السطحية للقضايا.

وعلى أن نأخذ قضية الجمهور بجدية ونكرس جهودنا لدراستها دراسة علمية موضوعية حتى نعرف جمهورنا الذي نتعامل معه من حيث الذوق العام والقضايا التي تشغله لأننا إذا اقتربنا منه فحتما سيكون قريبا منا متواصلا معنا. وعندها سنستطيع تقديم ما يريد وما يقبل عليه، وهذا لا يعني أن نتنازل عن الموضوعية والطموحات الفنية فندغدغ عواطف الجمهور ونستجيب إلى كل ما يريد كما يفعل الباحثون عن الكسب المادي السريع، بل علينا أن

على المسرح في أوقات معينة وخاصة في الأعياد والعطلات، ويقل في أوقات معينة مثل أوقات امتحانات المدارس وفي العطلة الصيفية، لذا تتنافس الفرق المسرحية في تقديم عروضها أثناء الأعياد. وفي الأسبوع الواحد يكون الإقبال كثيفا آخر الأسبوع ويقل مع بدايته.

## 4 - توافر

### عنصر التسلية

يحرص الجمهور على المسرحيات التي تعتمد على عناصر الفرجة المختلفة التي تكسر حدة الجدية في الطرح، كأن تحتوي على الأغاني واللوحات الراقصة.

وعنصر الإضحاك مطلب ملح لفئات الجمهور كافة حيث تعاني ضغوطاً مختلفة على المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كافة، فكلما زاد كم الإضحاك في المسرحية زاد الإقبال. لذا حظيت بعض المسرحيات بإقبال جماهيري كثيف رغم تواضع

ورغم تحديد أسعار التذاكر في مسارح الدولة، وللحد من العروض الموجهة للأطفال فإن المنتجين قد اتجهوا إلى الصالات الأخرى ودور العرض السينمائي، لكي يتفادوا التسعيرة الحكومية.

ولا سبيل للقضاء على هذا التدمير العشوائي لجمهور الأطفال، إلا بتدخل الدولة منتجة للعروض المسرحية من خلال فرق رسمية تلتزم بالأهداف العامة للدولة والأهداف التربوية .. وتلتزم بالتنسيق مع الجهات الحكومية الأخرى التي تتعامل مع الطفل وفق منظومة واحدة تسعى لمصلحة الطفل الكويتي وتحميه من الأخطار التي تتهدده. ولا يمكن للرقابة وحدها تقويم ما أعوج وإصلاح ما فسد، بل يجب التدخل لتقديم البديل الناجح لما هو موجود بحيث يشكل القدوة والمثل لما يجب أن تكون عليه العروض المسرحية من نضج وقيمة فنية وحماية، إضافة إلى تحقيق المتعة. يجب أن تقوم مؤسسات مسرحية تقود الساحة المسرحية نحو الأفضل.

خالد عبداللطيف رمضان

نفهم جمهورنا أولاً، ومن ثم نقدم له ما يحتاج إليه وما يعانیه بشكل فني ناضج وجاد، من خلال أشكال الفرجة المألوفة لديه، التي تتوافق مع ذوقه، وذلك لا يمنع من حشد ما هو متاح من عناصر التسلية لجذبه.

عندها حتما سنصل إلى ما نريد وسنرتقي به، وسنحقق معه درجة الوعي المسرحي.

## الخاتمة

رغم التغيرات الإيجابية التي طرأت على جمهور المسرح بعد تجربة الاحتلال العراقي، فإن الساحة المسرحية لا تطمئن، بسبب غياب المسرحين الرسمي والأهلي عن ممارسة دورهما، وتخليهما عن الجمهور مما جعل المسرح التجاري ينفرد في اجتذاب هذا الجمهور وتشكيله وفق ما يريد ووفقا لما تتطلبه مصلحته، ومع الأيام قد تتكرس قيم سلبية جديدة في الفرجة المسرحية، ويتشكل ذوق الجمهور على عكس ما نحب ونتمنى.

من هنا يتوجب على الدولة أن تتدخل بوسائلها لدعم إنتاج الفرق الرسمية والأهلية شريطة أن تحترم الجمهور ولا تتعالى عليه. وأن تسعى إلى مخاطبة أكبر شريحة ممكنة من الجمهور ولا تقتصر على مخاطبة النخبة الضئيلة.

وربما تكون الخطورة أكبر في المسرحيات الموجهة للأطفال، حيث التسليم الكامل للمسرح التجاري، ليفعل ما يشاء بأطفالنا، يشكل شخصياتهم وفق ما يريد، ويوجه سلوكهم كيفما اتفق ويدمر ذوقهم، دون تدخل من الدولة فالعروض المتوافرة على الساحة تشكل لونا واحدا دون منافسة من مسرح عام يحرص على بناء شخصية الطفل وتنمية ثقافته وترقية ذوقه. فالعروض السائدة يتحكم فيها المنتج التاجر الذي لا تعنيه ثقافة ولا تربية.



# الدلالة اللسانية

د. منذر عياشي

يعد

«علم اللغة» أحد

المباحث الجادة في إغناء لغتنا

الأدبية، وتحليل ظواهرها ورفضها

بالأسس والمقومات البيانية والدلالية.

والمقال - الذي بين يديك - سبر لأغوار «الدلالة»

كمصطلح لغوي، وعلاقة اللغة بالكلام، والفرق

بينهما.. عبر استعراض جديد غير مقطوع الصلة

بالقديم، بل يستند إليه ويتكىء عليه.

## توطئة:

يرتبط البحث في الدلالة ارتباطا وثيقا بالمنهج الذي يبحث فيها. ذلك لأن المنهج غالبا ما يحدد زاوية رؤية يتحدد هو نفسه بها. وإن هذه لن تكون بالضرورة زاوية رؤية وإدراك، ومعالجة وممارسة لمنهج آخر. وإذا كان ذلك كذلك، فإنه يترتب على هذا الوصول إلى نتائج متباعدة أو متقاربة، بحسب متطلبات البحث والمنهج الذي ألزم نفسه به. ولعلنا نستطيع أن نضرب على ذلك مثلا بمنهجين مختلفين، كلاهما يبحث في الدلالة ويرصدها من زاوية مختلفة: الأول، وهو المنهج التصوري (Con-ceptuel) والثاني، وهو المنهج التداولي (Pragmatique). يقول جاك ليرو: «تعطي الدلالة التصورية لنفسها مهمة دراسة الكفاية الدلالية للغة من اللغات. وإنها لتدرس بذلك المضمون الدلالي للنصوص، أي تدرس معناها «الحرفي» أو اللساني.

على حين تدرس اللسانيات التداولية معنى العبارات من خلال العلاقة مع سياق التعبير» (1).

وإذا نظرنا إلى هذا الأمر من خلال نتائجه، فسنجد أن جملة من الفوارق تقف مميزة بين المنهجين. ولعلنا هنا نستطيع أن نذكر منها اثنين:

1 - إن الدلالة التصورية دلالة مستقلة عن السياق الذي ورد التعبير فيه.

وأما اللسانيات التداولية فترى أن الدلالة نسق من المعاني يحتكم إلى سياق التعبير ويرتبط به. ولذا، فإنه يمكن لمنهج الدلالة التصورية أن يصوغ «عموميات تخص عمل المعاني في لغة من اللغات» (2)، ولا يمكن ذلك لللسانيات التداولية.

2 - إن الدلالة التصورية «تدرس المضامين الدلالية بشكل مستقل عن صياغاتها التعبيرية» (3)، على حين تدرس اللسانيات التداولية المضامين الدلالية انطلاقا من ارتباطها بصياغاتها التعبيرية.

وكما أن المناهج تختلف، وهي ليست موضع اتفاق بين كل الباحثين، فإن ميدان الدلالة يختلف أيضا هو الآخر. وقد نعلم أن عدة علوم تطالب به، وتدعي حق الأولوية فيه. ثم إذا كانت الدلالة تعد جزءا أو فرعا من فروع اللسانيات، فإن الاختلاف، أو لنقل إن التفاوت بين باحث لساني وآخر ليظهر تحديدا فيما يخص الدلالة نفسها وتعيين ميدان العمل فيها. ولقد يعني هذا أن علم الدلالة، كما رأى بعضهم، لا يزال سيئ التحديد، أو هو، كما رأى بعضهم الآخر، علم لم يكتمل بعد موضوعا ومنهجيا، أو هو، كما نراه نحن، علم دواعي وجوده تكمن في دوام تطوره موضوعا ومنهجيا. وإنا



ولنا أن نقول، أخيراً، إنه حسب المتكلم أن يستخدمها لينتج بها جملاً لا تحصى عدداً، ونصوصاً لا تنتهي أمداً، ودلالات كثيرة.

يبدو لنا، إذن، مما تقدم أن علم الدلالة يعيش بين أمرين لن يقف به تبداً ولن يكفا فيه تحولاً: بين منهج يتجدد، وميدان لا يتحدد. وسنذكر فيما يلي طائفة من القضايا التي تدل على ذلك.

#### 1 — الدلالة وإرادة التمثيل اللغوي:

أ - ثمة فرق بين إرادة عالم التعبير الحيواني وإرادة عالم التعبير الإنساني. وإذا كانت الدراسات كثيرة بهذا الخصوص، فإننا نستطيع مع ذلك أن نقف على عنصر واحد يعد من أهمها ويتصل بموضوعنا. هذا العنصر هو إرادة التمثيل اللغوي.

والحيوان إذ لا يستطيع أن يمثل لغوياً، أي لا يستطيع أن ينتقل من الشيء إلى رمزه وأن يجرد، فإنه لا يستطيع أيضاً أن

لنحسب أنه يجب أن يكون كذلك، أي يجب أن يبقى في تطور مستمر. والسبب، لأن الكلام دائم لا ينتهي ولأن الحياة قائمة مستمرة، وناهضة متطورة، ومتجددة متغيرة. وأن احتياجات المتكلم دلالية إلى كلامه في دوامه لهي عين حاجته إلى حياته في تغيرها وتجدها لكي يستمر بقاءه. وأن هذا وذاك ليرتافقان إقصاء لهذه الحاجات وإن إبداعاً لأخرى. وإن اللغة، كما قال تشومسكي في وصفها، طاقة خلاقية. وإن المتكلم في استعماله لها، لا يكف بها تجديداً للدلالة وتوليداً، وإعادة صياغة وإنتاجاً، وقول أمر محدث أو قول أمر لم يتخذ إلى الحدث بعد سبيلاً، أو قول أمر من خصائصه الوجود على غير سبيل الحدث كالغيبات في الأديان. ثم إن الحال قد تقتضي منه، تلبية لحاجات كائنه العقلية والروحية، والثقافية والأدبية والعلمية والتعبيرية أن يدخل بها عوالم مجهولة بالنسبة إليه، وأن يكتشف أخرى مجهولة بالنسبة لآخرين، وأن يفكر بثالثة غير مفكر فيها. وأن دخول هذه العوالم، أو اكتشاف غيرها، أو جعل غير المفكر به فيها مفكراً ليجعلها معلومة بعد أن كانت مستهامة. وبهذا تصبح اللغة على الوجود دليلاً، ويصبح المستدل بها منتجا لدلالات غير متناهية.

وهكذا نرى أنه إذا كان متاحاً للمتكلم أن يجعل من الموجود لغة يقولها ويعبر عنه بها، فإنه يمكنه أيضاً أن يجعل مما هو في حكم المعلوم لغة يقولها ويستدل بها عليه. وهو في هذا وذاك، لا يقول الأشياء ولكنه يعينها، أي يجعل منها كائنات لغوية مستقلة بوجودها. وإذا كان الإنسان مستطيعاً كل ذلك بأداة اللغة، فإنه مستطيع أيضاً أن يجعل المستحيل بها ممكناً والممكن من غيرها مستحيلاً. فهو بها يقوى أن يداهم الواقع المحسوس فيرده من بعد تحقق وكثافة وجود وهماً عصي الوجود، أو يؤسطره فيكون وجوداً على غير مثال.

ينفذ من إطار الأشياء إلى ما خلفها لكي يقف على القوانين المنتجة لها، ويبني المنظومات والأنساق. ولذا، فقد ظل عالمه عالم الفعل البسيط المرتبط بالمأكّل والمشرب والجنس. وظل، في مقابله، عالم الإنسان، فضاء وحقل نشاط، عالم النظرة والرؤية والفعل المركب.

وقد قُدِّرَ للإنسان أن يكون متكلمًا. فإذا بهذه الخصائص تندفع فيه أشكالًا معرفية، ونظمًا علمية، وأنساقًا إدراكية. فتمكن أن يميز بين الأشياء وقوانين إنتاجها، مستعاضًا عن تلك وهذه بالكلمة وقوانين صياغتها، والجملة وقوانين تركيبها، والنص وقوانين تمثيله، ورمز وجرد.

وهو إذ خلق كذلك، أي متكلمًا، بنى لنفسه كونا لا يحد من الدلالات غير المتناهية. وصارت اللغة عنده هي العنصر الموضوعي لتشكيل الأشياء صورًا، وتمثيلها دلالة، ومعرفتها عينا، وإدراكها كنها. وصار هو، حينئذ، بتوسطها

عالمًا وعارفاً (4).

وهكذا، فقد غدا الشيء، في عالم الإنسان، لا يُرى إلا بتمثيله لغة. فالشيء الذي لا اسم له لا وجود له. ولقد يبقى كذلك في سجن الغياب دهره كله. وكذلك المعرفة، فقد غدت، بوصفها كشفًا، رهنا بإرادة تمثيلها لغة. فما لم تقله اللغة لا يشكل معرفة، ويظل في حكم معدوم. ومن هنا نفهم أن علاقة اللغة بالأشياء هي علاقة تثبيت معرفي، وأن علاقة اللغة بالمعارف هي علاقة تعميم وإيصال.

ب — ونضيف إلى ذلك أن دور اللغة لا يقتصر في الحياة الإنسانية على نقل الأفكار، ولكنه يتجلى أيضًا في إسهامها بتشكيل الأفكار وصياغتها. فالفكرة، كما يقول كاسيرير: «لا توجد قبل اللغة. إنها تتشكل في اللغة وبوساطتها» (5).

وإذا كان هذا هو حال الأشياء والأفكار مع اللغة، فإن حال المشاعر والإرادة الإنسانية لا تقل عنها. فالناس في مشاعرهم والبشر في إرادتهم يدركون موضوعية كينوناتهم بتوسط اللغة. وإنهم ليتحولون بها من كينونات شخصية تشعر وتريد نتيجة لتماسها مع الواقع (كما في العالم الحيواني) إلى كينونات نصية تشعر وتريد نتيجة لتماسها مع اللغة مباشرة.

وإننا لنلاحظ هنا، كما لاحظنا هناك، أن اللغة لا تضطلع بمهمة إيصال المشاعر والتعبير عن الإرادة فقط، ولكنها تقوم أيضًا بصياغتها صياغة إنسانية من جهة، وتشكيلها نصوصيا من جهة أخرى. ولقد يعني هذا أن اللغة تسهم تكوينيا في تشكيل المشاعر والتعبير عن الإرادة، كما تسهم تكوينيا في تشكيل الأشياء والتعبير عن الأفكار.

ج — وإذا كانت اللغة تستحوذ على عالم الأشياء

معرفة لغوية. وإن هذا يعني كذلك، أن اقتراب الإنسان من العالم ومن معرفته بأنه يعرف، إنما يتحقق بقدر اقترابه من لغته وما تنجزه من معارف. فهي التي تصنع له دلالة نفسه ودلالة الأشياء من حوله، وهي التي تعيد الخلق أمامه خلقا لغويا، يأخذ فيه كل كائن مكانه، أي يصبح معرفة لها معناها، ووظيفتها، وعلاقاتها، وحقل تعبيرها نسقا وإنجازا ضمن نسق اللغة وإنجازها. وهكذا تصبح إرادة الإنسان تمثيلا لإرادة اللغة في إحداث فهمه وتكوينه، ودليلا به يستدل على دلالات الأشياء من حوله، كما تصبح جملة معارفه التي يؤسس فيها وبها ميادين علمه ونشاط تعبيره.

ومن هنا، فقد استحقت اللغة في إنتاجها للدلالة أن تكون موضوع دراسة يعكف عليها اللسانيون وبها يشغلون. ولقد كان الأمر كذلك قديما ولا يزال حديثا. فتعددت الاتجاهات وتنوعت المدارس، وتلونت المناهج، وكثرت أدوات التحليل

والأفكار، وعالم الشعور والإرادة، فإنها لتستحوذ أيضا، وبالحركة نفسها، على عالم المجتمع (6). ف«الأنثا» تتجه أول ما تتجه إلى «الأنث». وإن هذا الاتجاه ليبدو قويا إلى درجة أن أي وعي بالأشياء، والأفكار، والمشاعر، والإرادة يجب أن يلبس لباس «الأنث» لكي يدرك. ولكن هذا الأمر لن يتحقق «للأنثا» ولن يتمثل في «الأنث» ما لم تكن اللغة هي الوسيط الذي يحقق ذلك، بل ما لم تكن هي المبدع نصا لصورة «الأنث» التي تستقبلها «الأنثا» شخصيا وتتحوّل بها كلاما. فاللغة بقدر ما تفرق بين الذات تجمع بينها. وإنها لتعطي لكل ذي نفس ناطقة دلالة من أجلها تتصل الذات وتتجاوز: فيصبح بعيدا قريبا، وقريبها متجانسا ومتجانسها وحدة تقولها اللغة نصوصا على هيئات مختلفة، حتى ليبدو قريبها بعيدا، ومتجانسها نفورا، ومتوحدتها متعددا إلى ما لا نهاية. وما كان هذا ليكون لولا أنها نظام وأداء. ولعلها بسبب هذه المزاجية تؤدي دورها مضاعفا: فالفرد يبدو عبرها مستغرقا في فردانيته وتميزا بفرديته. وأنه ليبدو من خلالها أيضا، وفي الوقت نفسه، إنسانا متصلا بالإنسانية كلها ومندمجا فيها، وإنها لكما تصيرُه يكون. ذلك لأن اللغة كما يقول هامبولدت: «تؤكد هذه العلاقة وتدعمها، وهي التي تهيمن على قدر الفرد وعلى تاريخ العالم» (7).

وإذا كان ذلك كذلك، فإن المعنى الذي ينتجه الفرد والمعنى الذي ينتجه المجتمع لن يكونا فرديا أو اجتماعيا ما لم تكن اللغة هي المؤسسة التي تتم فيها صياغتها والتعبير عنهما. وإذا كانت هذه الفرضية صحيحة، فإن هذا يعني أننا نموج في كون من الإشارات، إدراكها وبناء دلالاتها إن شرحا، وإن تفسيراً، وإن تأويلا رهن بإرادة اللغة. وإذا كان هذا هكذا، فإن معرفة الإنسان بنفسه وبالأخر، بوصفهما دالين مستدلين تصطلح عليهما لغة بإشارات مخصوصة، لتصبح

سعيًا وراء الوصول إلى الدلالة اللسانية.

2 - المنهج الدياكروني:  
بريغال. السيوطي، أحمد بن فارس:

### \* ميشيل بريال:

لقد كان المنهج قبل سوسير وفي زمن بريال، أي في القرن التاسع عشر، يقوم على الاستثمار التاريخي للدلالة، أو لنقل بمصطلحات علم اللغة، كان يقوم على المنهج «الدياكروني Diachronie»، أي الزماني التعاقبي.

ويمكن تعريف هذا المنهج على النحو التالي: يقول سوسير: «لا تدرس اللسانيات الدياكرونية العلاقات القائمة بين كلمات توجد معا في حالة واحدة من حالات اللغة. ولكنها تدرس العلاقات القائمة بين كلمات تتعاقب في الزمان وينوب بعضها عن بعض» (8).

وإذا كان ذلك كذلك، فإن

هدف علم الدلالة سيكون، من هذا المنظور، تتبع تطور معنى ألفاظ اللغة عبر التاريخ، وليس دراسة العلاقات التي تحدثها هذه الألفاظ:

1 - داخل الجمل وداخل النص لكي تنتج المعنى.

2 - وفي مرحلة معينة من مراحل تاريخ هذه اللغة.

ولقد كان منظور ميشيل بريال، الذي عمم مصطلح الدلالة وأعطاه شهرته، يقوم على هذا المنهج:

أ - إنه يدرس التطور الدلالي للكلمة ليس من خلال إنتاج النص لمعناها، ولكن من خلال ما يضيفه الزمن إليها، في سيرورته التاريخية، من معان.

ب - وإنه يدرس حالة اللغة ليس في مرحلة تاريخية ثابتة لذاتها وبذاتها، ولكنه يدرسها تعاقبيا، أي لغير ذاتها ومن غير الرجوع إلى ثوابتها الذاتية كما يفصح عنها راهن إنجازها وواقع أدائها. وإن هذا يجعله ينظر إليها بالرجوع إلى حالة سابقة عليها يقارنها بها.

وهكذا نجده لا يلتفت بالتحليل إلى معاني الكلمات في الآنية الزمنية للغة. وكان، من نتيجة هذا، أنه لم يصل إلى بناء منهج لساني دقيق في دراسة الظاهرة اللغوية، فاعتمد على البلاغة من جهة، وعلى الاشتقاق من جهة أخرى.

جمع بريال كتاباته ودراساته في كتاب سماه «مبحث في الدلالة». وقد تحدث عنه بريكلي ورأى أن دراساته كلها تدور على ثلاثة أصول (9)، هي:

- توسع المعنى وتقليصه.

- تحول المعنى.

- انحراف المعنى.



\* عبدالرحمن جلال الدين السيوطي:

وإذا عدنا إلى التراث العربي، فسنرى نفرا من العلماء ندبوا أنفسهم لفقه اللغة ولقضايا تتصل بالدلالة اتصالا وثيقا. وقد ذكرت كتب التراث طائفة غير قليلة منهم. إلا أننا عند التأمل، سنجد أنهم قد قاربوا المنهج الدياكروني من غير أن يذكروه اسما أو يؤسسوا له بناء نظريا. فالسيوطي مثلا، يأتي في كتابه «المزهر في علوم اللغة» على هذا الأمر في أبواب منه. وقد ذكر فيها أسماء جملة من العلماء، تدل الممارسة عندهم على حضور هذه المقاربة. وإنه لما جاء عنده معرفة (العام والخاص) وبالمقارنة، نجد فيه ما بحثه بريال تحت اسم «توسع المعنى وتقليصه». وقد عقد السيوطي لهذا النوع فصولا خمسة، ذكرها فيما يلي مع بعض الأمثلة:

1 — «العام الباقي على عمومته: وهو ما وضع عاما واستعمل عاما». وتأخذ من الأمثلة التي دل بها على ذلك مثلين:

أ — كل ما علاك فأظلك فهو «سما».

ب — كل أرض مستوية فهي «صعيد».

2 — «العام المخصوص: وهو ما وضع عاما ثم خص في الاستعمال ببعض أفراد».

وأنه لعل هذا كان مذهب ميشيل بريال في تقليص المعنى. وتأخذ مثلين من بين أمثلة أخرى ذكرها السيوطي:

أ — «ذكر ابن دريد أن «الحج» قصد الشيء وتجريدك له، ثم خص بقصد البيت».

ب — لفظ «السبت»، فإنه في اللغة الدهر، ثم خص في الاستعمال لغة بأحد أيام الأسبوع، وهو فرد من أفراد الدهر.

3 — «فيما وضع في الأصل

خاصا ثم استعمل عاما». وإننا لنرى في هذا سمة من سمات التوسع كما هي الحال في مذهب بريال. وتأخذ على ذلك مثلين من أمثلة السيوطي:

أ — «كان الأصمعي يقول: أصل الورد إتيان الماء. ثم صار إتيان كل شيء وردا».

ب — «القرب: طلب الماء. ثم صار يقال ذلك لكل طلب. فيقال: هو يقرب كذا أي يطلبه، ولا يقرب كذا».

4 — «فيما وضع عاما واستعمل خاصا ثم أفرد لبعض أفراد» اسم يخصه». ونجد من الأمثلة التي ذكرها:

أ — «البغض عام، والفرك فيما بين الزوجين خاص».

ب — «التشهي عام، والوحم للجبلى خاص».

5 — «فيما وضع خاصا لمعنى خاص». ونجد عنده من أمثلته:

أ — «جعلوا أحاديث، ولا يقال في الخير».

ب — «ظننتني، وحسبتني، وختلتني»، لا يقال إلا فيما فيه أدنى شك (10).

وإنه لما جاء في «تحول معنى الألفاظ» عند السيوطي، ماذكره «من الأسماء التي حدثت في صدر الإسلام» و«من الأسماء التي كانت فزالت».

### \* أحمد بن فارس:

وإذا عدنا إلى ابن فارس الذي أشار إليه السيوطي، فسنجده يقول عن «تحول معني الألفاظ» مايلي:

\* «كانت العرب في جاهليتها على إرث من إرث آبائهم في لغاتهم وآدابهم ونسائهم وقربائهم، فلما جاد الله جل ثناؤه بالإسلام حالت أحوال، ونسخت ديانات، وأبطلت أمور، ونقلت من اللغة ألفاظ إلى مواضع أخرى بزيادات زيدت، وشرائع شرعت، وشرائط شرطت فعفى الآخر على الأول» (11)

\* «كان مما جاء في الإسلام،

ذكر المؤمن، والمسلم، والكافر، والمنافق. والعرب إنما عرفت المؤمن من الأمان، والإيمان هو التصديق. ثم زادت الشريعة شرائط وأوصافا بها سمي المؤمن بالإطلاق مؤمنا» (12).

### 3 - سوسير والمنهج السانكروني:

لقد اتجهت اللسانيات وجهة أخرى حين جاء سوسير في بداية هذا القرن وحمل إليها منهجا جديدا في البحث والدراسة: فقد أراد في كتابه «دروس في اللسانيات العامة» أن يجعل من اللسانيات علما مستقلا، كما أراد ذلك سابقه ميشال بريال في ميدان علم الدلالة. ولكننا إذا كنا قد رأينا أن بريال لم يستطع أن يحقق هذا الهدف لأنه ظل أسير البلاغة والاشتقاق، وبقي في رؤيته في إطار الوضعية المنطقية والاستقراء، فإن سوسير قد استطاع فعلا أن ينجز استقلال اللسانيات، وأن يحدث في إطار المنهج الذي أقامه، قطيعة معرفية مع البحث اللغوي الذي هيمن قبله. وقبل أن نعرض مفهومه عن الآنية، أي عن المنهج السانكروني، يحسن بنا أن نمهد له بإيجاز بعض النقاط المفضية إليه. ذلك لأنه في استحداثها وجه اللسانيات وجهة أخرى.

\* تدور النقاط التي سنوجزها حول: اللغة واللسان، اللغة والإشارة، اللغة والكلام، النسق، والقيمة. ولقد نعلم أنها نقاط أساسية في كل بحث لساني معاصر. كما نعلم أن البحث فيها هو الذي أعطى للسانيات صبغتها العلمية واستقلالها.

1 — يميز سوسير بين اللغة واللسان (Langage - Langue). ويرى أن اللسان «خليط ومتعدد الأشكال، ولذا يتراوح بين عدد من الميادين: مادية، وعضوية وظيفية، ونفسية. وهو إضافة إلى ذلك ينتمي إلى الفرد كما ينتمي إلى المجتمع. وأنه، بسبب هذا، لا يقبل التصنيف في أي صنف من

ب - «الصورة السمعية - Im-age Acoustique» (16).

ثالثا: وإنه ليرى عند المعاينة أيضا، أن «الصورة السمعية» لا تمثل «الصوت المادي، إذ هو شيء فيزيائي بحت، ولكنها تمثل البصمة النفسية للصوت. وهذا تمثيل تمنحنا إياه شهادة حواسنا» (17).

والخلاصة التي يمكن أن تنتهي إليها هي أن الإشارة عبارة عن كينونة نفسية تتكون من «متصور» ومن «صورة سمعية». وإن كل واحد من هذين المكونين ليستدعي الآخر لا حيدة ولا مناص.

ولكن سوسير، في استدراك له، يلاحظ أن مصطلح «الصورة السمعية» قد ينسبنا أن الإشارة تحتوي على «المتصور» أيضا. وإنه ليقتح، بسبب هذا، استبدال المصطلحين معا. ولذا، فهو يتبنى «الدال» عوضا عن «الصورة السمعية»، و«المدلول» عوضا عن المتصور. وأنه ليدعم وجهة نظره هذه بحجة يقول فيها: «إن فائدة

أصناف الوقائع الإنسانية. وإننا لمن أجل ذلك، لا نعرف كيف يمكن استخلاص وحدته» (13).

أما اللغة، فيراها على العكس من هذا: «إنها كل واحد في ذاتها، ومبدأ للتصنيف» وإنها أيضا «جزء محدد وأساسي» من أجزاء اللسان. وإنها كذلك «إنتاج اجتماعي للملكة اللسان، ومجموع من المواضع الضرورية، تبناها الجسد الاجتماعي لكي يسمح للملكة الفردية بالممارسة» (14).

2 - ويتكلم سوسير عن اللغة والإشارة. وأمام هذه الثنائية، يرفض أن تكون جدولا من الألفاظ، أو قائمة من كلمات تتطابق مع الأشياء (15). ولكي يؤكد وجهة نظره هذه (التي أصبحت اليوم نظرية ثابتة عند كل اللسانيين وفي كل النظريات اللسانية)، فإنه يقف على الإشارة، أي على الكلمة محلا مادتها ومفككا تكوينها.. ويمكننا أن نوجز هذا التحليل كما يلي:

أولا: إنه يرى أن الإشارة لا تربط بين اسم وشيء وهو يقصد بذلك أنها تخلو من أي رباط مباشر مع العالم الخارجي الذي تحيل إليه. ولذا، فإننا نفهم أن الكلمة هي ذاتها ونتاج ذاتها، وهي هذا فقط. ومن هنا، فإنها بامتناعها عن غيرها لا تملك أن تكون هذه الذات وشيئا آخر غيرها في الوقت نفسه.

ثانيا: ولكي يدعم سوسير ما ذهب إليه أولا، فإنها يقبل على الإشارة اللسانية فيحل مادتها ويفكك تكوينها. وإنه ليرى أنها تقوم على أمرين من غيرهما تلازما ووحدة وارتباط لا يمكن للإشارة اللسانية أن تصبح وجودا في منظومة اللغة الإنسانية. هذان الأمران هما:

أ - «المتصور - Concept».

تمثيله:

أ - بما قاله المتكلم من جمل أو نصوص في حياته اليومية.

ب - أو بما يمكن أن يقوله على الدوام وإلى ما لا نهاية.

وإن هذا ليخرج به من المحدود عددا (أي القواعد) إلى المطلق إنتاجا (أي نصوص الكلام). فالمتكلم، في إنجازهِ لكلامه، إنما يستخدم اللغة وقواعدها المحدودة. ولما كان ذلك كذلك، فقد عبر سوسير قائلا: «اللغة متميزة من الكلام، يمكن أن تكون موضوعا لدراسة منفصلة نستطيع أن نقوم بها» (20). وما كان هذا هكذا، لو لم تشكل اللغة: «الجزء الاجتماعي من اللسان، وهو جزء خارج عن الفرد الذي لا يستطيع بمفرده أن يبدعه ولا أن يغيره» (21).

إن منهج سوسير يقوم إذن على التفريق بين اللغة والكلام. وإنه إذ يفعل ذلك يرد كل واحد منهما إلى ميدان، ويؤسس لدراستهما ضمن إطار لساني مختلف: لسانيات اللغة من جهة، ولسانيات الكلام من جهة أخرى. يقول سوسير: «إذا فرقنا بين اللغة والكلام، فإننا نفرق في الوقت نفسه:

1 - بين ماهو اجتماعي وما هو فردي.

2 - وبين ماهو جوهري وماهو ثانوي، أو عرضي إلى حد ما» (22).

وإنه ليتحدث عن اللغة فيقول: «ليست اللغة وظيفة من وظائف الفرد المتكلم، وإنما هي النتاج الذي يسجله الفرد. ولذا فإنها لا تفترض أبدا وجود تصميم مسبق. ذلك لأن التفكير لا يتدخل فيها إلا من أجل نشاط تصنيفي» (23).

وإنه ليتحدث عن الكلام أيضا فيقول: «وأما الكلام، فهو على العكس من ذلك. إنه فعل فردي للإرادة والعقل. ولقد

هذين المصطلحين أنهما يعززان التعارض القائم بينهما، كما يعززان التعارض مع الكل الذي يشكلان جزءا منه» (18)، أي مع الإشارة نفسها.

وهكذا نجد أن سوسير يحدث نقلة في النظر إلى اللغة والتعامل معها على صعيدين:

- الصعيد الأول: ويرى فيه أن اللغة ليست جدولا من الألفاظ ولا قائمة من الإشارات، ولكنها «نسق من الإشارات يعبر عن الأفكار» (19).

- الصعيد الثاني: ويفضي تحليله فيه إلى إقصاء الشيء، أي المرجع، وإبعاده عن الإشارة اللسانية من جهة، وعن التحليل اللساني من جهة أخرى.

3 - ويتكلم سوسير عن اللغة والكلام ويميز بينهما. فاللغة هي جملة القواعد المنتهية، والمحدودة عددا في أي لغة من اللغات. والكلام هو الأداء الفعلي والإنجاز العيني لكلام المتكلم. وهو أيضا الممكن الذي لا يتناهى، ولا يحد، ولا يحصى عددا. ولذا يصح



يكون من المناسب أن نميز فيه:

1 - التراكيب التي يستخدم الفرد المتكلم فيها نمط (Code) اللغة، لكي يعبر عن فكره الشخصي.

2 - الآلية النفسية الفيزيائية التي تساعد على إخراج هذه التراكيب» (24) وهنا نجد أيضاً أن سوسير قد وضع أسساً ثابتاً، ومبدأً رئيساً للسانيات الحديثة، تجاوز به ما كان قائماً في اللسانيات التاريخية. ولقد صار من غير الممكن لأي مذهب لساني ألا يعتمد في منطلقه لدراسة اللغة على هذه الثنائية: «اللغة والكلام».

4 - ويتكلم سوسير عن النسق. ويمكننا، لكي ننفذ إلى عمق نظريته، أن نبدأ بالمنطلق النظري الذي بدأ منه هو نفسه:

عندما يبحث المرء عن المعطيات الأولية، في أي ميدان من الميادين، ويركز سعيه في الكشف عن هويتها لكي يعرفها ويتحقق منها، فإنه لا يستطيع هذا إلا بالوقوف على الروابط القائمة بينها. غير أن هذا الكشف لن يتم كمالات ودقة مالم تكن المعطيات نفسها داخلة في شبكة من العلاقات التي تحدد كل معطى منها بالتبادل والتعاكس.

وإذا كان ثمة أشياء لا تتداخل ولا تتناغم، فليس مرد ذلك إلى ذاتها، ولكن لأنها تشكل، عبر العلاقات التي تتحقق بوساطتها، كيانات نسقية مستقلة. وإننا لنجد اللغات الإنسانية من بين هذه الأشياء. ومن هنا، فإن سوسير يقول: «اللغة نسق (Syst) ضر (me) لا يعترف إلا بترتيبه

الخاص» (25). وإذا كان ذلك كذلك، فإنه يمكننا أن نقول: ليس للعناصر اللغوية وجود مستقل في ذاتها، ولكن لها وجود تحققه علاقاتها. كما يمكننا، والأمر كذلك، أن نضيف إذا

كانت هذه العناصر اللغوية تمتنع عن غيرها من الأشياء فلا تتداخل معها ولا تتناغم، فليس تفسير ذلك يعود إلى وجود مستقل تحققه بذاتها، ولكن إلى نسق يحكمها بقيم تبادلية به خاصة، وترتيب لا يجد أي ترتيب آخر إليه سبيلاً. فاللغة بنية مغلقة، وعناصرها تتم جلاء وظهوراً ضمن هذه البنية.

هذا، وإن سوسير ليعطي الأولوية للبحث في النسق وصولاً إلى العناصر، ولا يعطيها للعناصر وصولاً للنسق. ونلاحظ أن مثل هذا التأسيس هو الذي يخرج الدلالة من أفق التعامل مع اللغة بوصفها كلمات، كل كلمة معزولة بذاتها، إلى أفق التعامل مع اللغة بوصفها نسقاً به ترتب الكلمات لتقول ممكنها الدلالي وفق تركيبها الخاص صوتاً في كلمة، وكلمات في جمل، وجملاً في نص.

وإذا عدنا إلى كتابه «دروس في اللسانيات العامة»، فسنجده يؤكد هذا الأمر في عدد من النقاط ويقلبه على عدد من الوجوه.

جيداً. إذ من السهل هنا نسبياً أن يميز المرء ما هو داخلي مما هو خارجي. فانتقال هذه اللعبة من بلاد فارس إلى أوروبا يعد نظاماً خارجياً. وعلى النقيض من ذلك، فإن كل أمر يتعلق بالنسق والقواعد يعد داخلياً، فإذا أبدلت قطعاً خشبية بقطع عاجية، فإن التغيير يبقى بلا أثر على النسق: ولكن إذا انقصت من عدد القطع أو زدت فيها، فإن التغيير يمس قواعد اللعبة مساً عميقاً. وإنه ليختتم مثله قائلاً: «يكون داخلياً كل ما يغير النسق مهما تكن درجة التغيير فيه» (27).

وهكذا يبدو أنه ليس للعناصر اللسانية أي واقع متعين ومستقل عن هذا الكل. وإن هذا الأمر بفكرته هذه هو الذي يقيم النسق اللغوي ويؤسسه، وهو الذي يعطي الدلالة اللسانية مصداقية وجودها من داخل اللغة بوصفها نظاماً يحكم ترتيب كل العناصر الداخلة فيها.

5 - ويتكلم سوسير عن القيمة أيضاً، فيفرق بينها وبين المعنى. بل إنه ليرى أن المعنى لا يستقيم بياناً وظهوراً من غيرها. فهي جزء منه، ولكنها جزء متميز. ذلك لأن معنى الكلمة هو مضمونها (أي مرجعها)، وأن قيمة الكلمة هو مكانها ضمن النسق، وأنه لولا هذا لما كان للمعنى أي وجود.

وإننا لنستدل من هذا أن القيم اللسانية قيم محايدة للنسق وليس للكلمات. كما نستدل أيضاً أن الكلمات خارج النسق إذا كانت تحمل معنى بدئياً، فإنه معنى غير قابل للتحديد. كما نستدل، ثالثاً وأخيراً، أن الكلمة في كل لحظة من لحظات وجودها تطرح قضية معناها والقيم التبادلية المحتملة التي تعود إليها حال دخولها في نسق وخروجها منه إلى نسق آخر.

ولقد نجد بناءً على هذا أن المنهج التاريخي في تتبعه

ولكي نوجز، سنختار النقطة التالية: «إنه لوهم عظيم أن ننظر إلى كلمة من الكلمات كما لو أنها اتحاد قائم بين صوت ما ومتصور ما. وإن تحديدها هكذا ليعني عزلها عن النسق الذي تشكل جزءاً منه. وهذا سيجعلنا نعتقد بأننا نستطيع أن نبدأ بالكلمات فنبنّي النسق بجمعها، على حين الأمر هو على العكس من ذلك. إذ يجب الانطلاق من الكل المتضامن لكي نحصل، بوساطة التحليل، على العناصر» (26).

ويتبين لنا مما تقدم أن النسق هو اللغة عينها. فإذا أشبعناه نظراً تبين لنا أيضاً أنه نظام محايد للعناصر التي تتكون فيها. ويدل على هذا أن أي عطل يصيب أحدها، سيصيب لا محالة النسق نفسه. وإن سوسير ليضرب مثلاً بلعبة الشطرنج، فيوضح لنا فكرة النسق وقوانين انبثائه خارجياً وداخلياً:

«إن مقارنة مع لعبة الشطرنج لتجعلنا نحس به

1 - التعامل مع الوقائع اللغوية من خلال أشكالها الثابتة.

2 - وفي استبعاد الزمان بوصفه عنصراً رابطاً بين الإشارات اللغوية.

3 - وفي تحليل علاقات الإشارات ضمن النسق استعاضة به عن الزمان.

ولقد يعني هذا أن مفهوم التطور اللفظي، صوتاً ودلالة، ليس هو الأس الذي تتمحور الدراسة حوله عند سوسير. فالمنهج السانكروني (أي التزامني أو الآني) يتعامل مع اللغة من خلال تحققها نسقاً معاصراً لإنجازها الكلامي، ومحايثاً لأدائها اليومي. وعند حديثنا عن هذا المنهج، سنرى أنه يحمل الخصائص التالية:

- إنه منهج يقوم على دراسة حالة لغة من اللغات في زمن معين، أي بعيداً عن تتابعها الزماني. فسوسير يقول: «إن الشيء الأول الذي يدهش عندما ندرس الوقائع اللغوية هو أن تتابعها الزمني يعد في حكم

للمعنى البدئي للكلمات لا يعمل بأي من هذه الاستدلالات ولا يقوى على التصدي لأي من النتائج التي تترتب عليها. ذلك لأنه منذ البدء يرى اللغة جدولاً من الكلمات. ومن هنا، فإن سوسير حين يعالج قضية القيم اللسانية يضع نفسه مباشرة في إطار منهج سانكروني تتزامن فيه معاني الكلمات مع قيمها في نسق تركيبى واحد لا ينفصل عن آنية الاستعمال.

وعندما يتحدث سوسير عن هذا الأمر، نجده يقول: «إننا نقف على قيم محايثة للنسق وليس على أفكار تم إعطاؤها مسبقاً. وعندما نقول إن القيم تتصل بالمتصورات، فإننا نعني أن هذه المتصورات إنما هي متصورات خلافية بحتة، وإنها لا تتحدد إيجابياً عن طريق مضمونها ولكن سلبياً عن طريق علاقاتها مع كلمات النسق الأخرى. فخصوصيتها الأكثر دقة إنما تكون بما لا تكونه الكلمات الأخرى» (28).

والنتيجة التي نصل إليها، عند تتبعنا لسوسير، هي أن المعنى في الكلمات لا يقع محددًا إلا إذا وقعت هذه الكلمات في نسق واتخذت فيه مكاناً محددًا تكون بموجبه ما لا تكونه الكلمات الأخرى التي تقيم معها علاقات وتشاركها في النسق نفسه. ولذا، نستطيع أن نقول إن الكلمة هو مكانها ضمن النسق، وإن مكانها هو الكلمة التي يتضح بها معناها ويتحدد. وما كان ذلك كذلك إلا لأن «قيمة أي كلمة (كما يقول سوسير) إنما تتحدد بما يحيط بها» (29)

\* المنهج السانكروني:

رأينا أن سوسير قد جعل من اللغة موضوعاً لدراسته. ورأينا أيضاً أنه لكي يصل إلى هدفه، قد تجاوز النظر إلى اللغة بوصفها جدولاً من الألفاظ إلى النظر إليها بوصفها نسقاً. وإننا لنعلم أنه قد انتهى بنظره هذا إلى استثمار منهجي، تجلت معالته في:

الدياكروني الذي يقف على اللغة من خارجها وينظر إليها من خلال التطور التاريخي الخاص بهذا العنصر أو ذاك من عناصرها.

وأما المقصود بالمصطلح «وصفي»، فهو أن هذا المنهج يتجه في تعامله مع اللغة وجهتين أساسيتين في آن واحد:

1 - إنه يحدد الجمل التي تتحقق في لغة من اللغات باستخدام قواعدها المحدودة العدد.

2 - وإنه بعد أن يحدد هذه الجمل، يسعى إلى تحليل بنائها.

يبقى أن نقول إن هذا المنهج يعاني كثيراً من المشكلات. ولكنه على الرغم من كل ذلك، قد استطاع أن ينتقل بالدرس اللساني إلى مرحلة العلم.

ويمكننا أن نضيف إن المشكلات النوعية التي واجهها والانتقادات التي استهدفت أسسه المفهومية والمنهجية (كتلك التي تخص القيم التبادلية كما في الحياة الاقتصادية، ومفهوم القسرية بين الدالة والمدلول، وأسس الخطاب موضوع الكلام اليومي الذي أهمله سوسير، وغير ذلك) قد أتاحت لمنظرين أمثال بنفينيست، ومارتينه، وتشومسكي وغيرهم، أن يجددوا فيه، بل أن يحدثوا ثورات لسانية بعد الثورة التي أحدثها سوسير نفسه.

ومهما يكن، فإن الدرس الدلالي قد استفاد فائدة عظيمة من تطور اللسانيات نظرية ومنهجاً. ولذا نراه قد اتجه إلى دراسة مضمون الكلمات من خلال الصيغ التي تشكلها، كما اتجه إلى مضمون الجمل من خلال النظم التي تبنيها. ثم إنه لم يقف عند هذا الحد، فقد ذهب إلى أبعد من ذلك. فوصف مضمون النص من خلال الأنساق التي تكونه. وإنه ليربط بهذا بين دلالة الكلمة مفردة ودورها في الجملة وظيفته ومكاناً، كما يربط بين دلالة الجملة ووظيفتها في النص.

معدوم بالنسبة إلى المتكلم: ذلك لأنه أمام حالة (30).

- وإنه منهج لا يأبى بالتطور الذي أصاب اللغة صوتاً، وتركيباً، ودلالة، وقادها إلى هذه الحالة أو تلك. ولذلك نجد سوسير يقول: «إن على اللساني الذي يريد فهم هذه الحالة أن يضرب صفحاً عن كل ما أنتجها وأن يتجاهل التعاقب (الدياكروني) فهو لا يستطيع أن يدخل إلى وعي المتكلم إلا باقصاء الماضي» (31).

- وإنه منهج ينظر إلى اللغة بوصفها كلاً واحداً ومتماسكاً.

- وإنه منهج يتعامل مع اللغة بوصفها نسقاً.

- وإنه منهج يحدد ميدان بحثه في البنى اللغوية بدءاً من الإشارة اللسانية وانتهاء بالتركيب الجملي.

- وإنه، أخيراً، منهج وصفي. ولذا، فهو ينظر إلى اللغة من الداخل لكي يصف عملها، أي إنه يسعى إلى الوقوف على القوانين التي تنتظم بها. وهو بهذا يختلف عن المنهج



## المصادر والمراجع:

12 - المرجع السابق ص 83.

13 - F. de Saussure:

Cours de linguistique  
gnral. P 20.

14 - المرجع السابق الصفة

نفسها

15 - المرجع السابق ص 97.

16 - المرجع السابق. ص 98

17 - المرجع السابق ص 98

18 - المرجع السابق. ص 99

19 - المرجع السابق ص 33

20 - المرجع السابق ص 31.

21 - المرجع السابق ص 31.

22 - المرجع السابق ص 30.

23 - المرجع السابق ص 30

24 - المرجع السابق ص 30 - 31.

25 - المرجع السابق ص 43.

26 - المرجع السابق ص 157.

27 - المرجع السابق ص 43.

28 - المرجع السابق ص 162.

29 - المرجع السابق ص 16.

30 - المرجع السابق ص 117.

31 - المرجع السابق ص 117

Jacques Lerot: Prcis de Linguistique — 2 - 1  
gnrale,d, Minuit. Paris. P 198

3 - المرجع السابق.

4 - انظر «اللغة والأشياء». منذر عياشي. مجلة علامات.  
ديسمبر 1991. جدة السعودية.

5 - Ernest Cassirer: Le Langage et la Con-  
struction des objets

نشرت هذه الدراسة ضمن كتاب لمجموعة من المؤلفين  
بعنوان:

Essais sur le Longage. d, Minuit. Paris  
1969. P. 66

6 - المرجع السابق. ص 55 وما بعدها.

7 - السابق. ص 57.

8 - F. de Saussure: Cours de Linguistique  
gnrale - d, Payot, Paris. 1978. P. 193

9 - Herbert. E. Brekle: Smontique. d, Ar-  
mant Colin. Paris 1977 P. 10.

10 - عبدالرحمن جلال الدين السيوطي: المزهري في علوم  
اللغة. دار إحياء الكتب العربية. عيسى البابي الحلبي  
وشركاه. بلا تاريخ. جـ / 1 / ص 426 - 435.

11 - أحمد بن فارس: الصحابي - تحقيق: السيد صقر. دار  
إحياء الكتب العربية. القاهرة. بلا تاريخ ص 78.

الكويت في فكر الدكتور حسن حنفي

# حضور الوعي الغائب!

محمد عبد المجيد

العربي، والمفترض فيهم  
العقلانية والوعي والشجاعة  
فضلا عن أنه أستاذ فلسفة له  
تلاميذه الذين يقوم بتشكيل  
ويعيهم في جامعة القاهرة،  
إحدى أعرق الجامعات في  
العالم العربي.

على الرغم من مرور أربع  
سنوات على الغزو العراقي،  
فإن وعي المثقفين العرب  
ما زال في مكانه لا يتحرك إلا  
كالسحفاة، وفي الطريق  
المضاد!!

المغالطات هذه المرة جاءت  
من أحد أكبر المفكرين في العالم



الكبير من مخلفات الدولة العثمانية، على مصاريعها وأبدع في ظلالها الدكتور فؤاد زكريا والأستاذ أحمد بهاء الدين، والدكتور أحمد زكي وعشرات غيرهم، ونشرت الكويت بتسامحها الثقافي والفكري كل الأعمال الإبداعية التي لم تجد لها مكانا في دول عريقة، فتنفس في «عالم الفكر» و«الثقافة العالمية» و«العربي» و«البيان» و«عالم المعرفة».. حتى المقالات التي كان «الأهرام» العريق يرفض نشرها وجدت لها مكانا في «القبس» و«الوطن» و«الأنباء» وغيرها..

ثم يقول المفكر الكبير: «إن مصروف أسرة آل الصباح يزيد على مليارات الدولارات، وهي مخصصة لشراء السجائر والشيكلاته، أما استثماراتها في الخارج فهي تزيد على 400 مليار دولار!!»

هل هذا حديث أستاذ فلسفة يتربى على يديه، ويتعلم من فكره آلاف الطلاب الذين سيشكلون وجدان الأمة في المستقبل؟ إنه نفس الفكر الملوث الذي استند إليه الغوغاء عندما خرجوا في مظاهرات صاخبة عقب احتلال الكويت، يطالبون بتقسيم ثروات دول الخليج. وهو الفكر الاستعلائي الذي يربط الثورين بالتاريخ والعراقة، ويجعل من أبناء الجزيرة العربية والخليج العربي مادة شعرية يسخر منها نزار قباني. وهو أيضا خطأ مقصود يعتمد على إثارة الجماهير، لا على تحليل فلسفي عقلائي، فالأحمق الذي يقرأ عن إنفاق أسرة حاكمية مليارات الدولارات على شراء الشيكلاته، لن يتأخر في أن يرفع صور صدام حسين ويهتف بحياته وبحياة كل آل تكريت وزبانية النظام الفاشي.

أما إذا تعلق الأمر بدول ليست ذات تاريخ عريق كالولايات المتحدة الأمريكية ونيوزيلندا وكندا وأستراليا، فإن مفكرينا يصمتون صمت الموت الأبدي.

الدولة البثر التي يستعلي عليها الدكتور حسن حنفي وغيره لا تسجل مواطنيها، ولا تتجسس عليهم، ولا تدفع بنصف عدد سكانها إلى أحشاء المعتقلات، ومصادرة الفكر الحر فيها أقل بكثير مما تقوم به دول عربية ذات تاريخ عريق.

رحمة بطلابك وتلاميذك أيها المفكر الكبير!!

يقول الدكتور حسن حنفي في مقابلة مهمة مع مجدي حسنين: «إن دول الخليج كلها نسميها في العلوم السياسية (الدولة البثر). فهناك بثر من البترول تنشأ حوله الدولة، وهي تختلف عن نشأة الدولة في مصر أو المغرب أو العراق، حيث تجد لها جذورا عميقة، أما هذه الدول فهي من مخلفات الدولة العثمانية!!»

هذا الكلام ينطوي على خطورة كبيرة، لأنه صادر عن أستاذ فلسفة ومفكر له ثقله في عالم المثقفين، وهو يعرف تماما أن المملكة العربية السعودية ليست من بقايا مخلفات الدولة العثمانية، وقد شهدت حضارات متعاقبة كان على رأسها الحضارة الإسلامية التي أتت بها رسالة خاتم الأنبياء (صلى الله عليه وسلم).. ومنها خرج المد الإسلامي، والفتوحات.. إلخ.

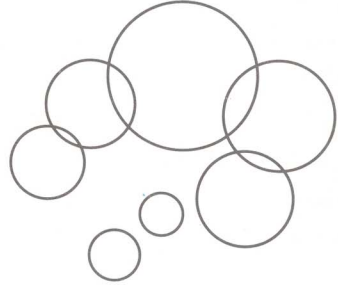
والدولة البثر (الكويت) التي يستخف بها الدكتور حسن حنفي، اجتذبت زملاءه المفكرين والمثقفين وأساتذة الفلسفة، لأنهم وجدوا فيها مناخا لا توفره لهم الدول ذات التاريخ العريق (!! ) وحين كان هناك حَجَر أو أبواب موصدة في وجوه زملائه، فُتحت لهم أبواب الكويت، التي يعتبرها المفكر

للعام الثالث على التوالي أقوم  
بزيارة الكويت بعد التحرير  
ويشغلني الهم الفلسطيني،  
ويحيرني الموقف الجماعي الذي  
اتخذه ضيوف الكويت  
الفلسطينيون بالانتحار  
الجماعي منذ اللحظة الأولى التي  
وطئت فيها أقدام جنود صدام  
حسين هذا البلد الصغير الآمن.

حاولت أن أعثر على ثغرة  
واحدة تجعلني أعيد النظر في  
الموقف برمته، لعلني أكتشف  
مبالغاة كويتية أو افتراءات أو  
أكاذيب يكون الكويتيون قد  
أطلقوها على ضيوفهم  
الفلسطينيين، الذين كانوا  
معززين مكرمين، فلم أعثر على  
واحدة.

كانت تساؤلاتي كأنها  
استجابات، فالأمر أخطر بكثير  
من الإدانة الشفوية أو العتاب أو  
الزجر الوقتي.

كنت كلما طرحته السؤال  
على أي كويتي أستحلفه بالله ألا  
يقص عليّ ما تنأى إلى سمعه،  
ولكن ما رآه هو رأي العين: هل  
تعاون الفلسطينيون مع قوات  
الغزو العراقية طوعية، وقدموا  
إليهم مضيفهم لينالوا منهم؟



## صعود وسقوط الإمبراطورية الفلسطينية في الكويت

المرارة التي يشعربها الكويتيون تجاه  
الفلسطينيين غير عادية بالمرّة، والسبب الطبيعي  
لهذه المشاعر أيضا لم يكن عاديا. فعلى الرغم من  
الأعمال الوحشية وغير الآدمية التي أقدمت عليها  
قوات الاحتلال العراقية أثناء احتلالها للكويت، فإن  
الكويتيين يعلمون جيدا أن إزالة الطاغية الإرهابي  
صدام حسين سيستتبعه بالتالي اعتذار عراقي،  
وتبريرات كثيرة، بعضها منطقي، عن التوجيهات  
الصارمة التي تلقاها المحتلون من رئيسهم بمعاملة  
الكويتيين معاملة لا إنسانية. ولكن ماذا عن  
الفلسطينيين؟ هل سيقول نصف مليون فلسطيني  
إنهم كانوا واقعين تحت تأثير أبي عمار والحكيم  
وناييف حواتمة وأبي مازن وعدنان ياسين (قبل  
اكتشاف أنه عميل للموساد)؟



ويحترم عهدا ووعودا وحقوقا ومواثيق.

نعود إلى المدخل في محاولات معرفة أسباب الانتحار الجماعي الفلسطيني على أرض الكويت، وهي أسباب كثيرة ومتشعبة، بعضها مجهول، والبعض الآخر تطرقت إليه تحليلات كثيرة، لكن ما يجعل هذا ضروريا وحتميا ومعقدا هو أن الموقف مازال كما هو، على الرغم من مرور ثلاث سنوات تقريبا على تحرير الكويت. فالصحافة الفلسطينية والقيادات المسؤولة والمثقفة كلها من تونس إلى أريحا تحاول جاهدة إيجاد مخرج يجنبها الاعتراف أمام الشعب الفلسطيني أنها أيضا تورطت مثله في تأييد الباطل وفي منح إسرائيل ذريعة كبرى لاستمرار الاحتلال.

هنا يقفز إلى الذهن سؤال محير تماما: هل كان من الممكن أن يقف الفلسطينيون في الكويت وقفة رجل واحد مدافعين عن وطنهم المضيف، خاصة أنهم ليسوا جنودا عابرين أو سياحا جاءوا لقضاء وقت ممتع بين حقول البترول؟ فالفلسطينيون أسهموا فعلا في بناء الكويت، فكان منهم المدرسون والموظفون والمهندسون والصحفيون، واخترقوا كل الأجهزة الرسمية من وزارة الإعلام إلى وزارة الصحة، ومن كل مدارس الديرة إلى أجهزة الأمن.

كيف كانت أجهزة المخابرات العسكرية العراقية تعلم مسبقا أن مئات الآلاف من الفلسطينيين سيرحبون بهم، ويعينونهم على مضيقيهم؟ سؤال أشد حيرة من سابقه خاصة أن صدام حسين أرسل عشرة آلاف من قوات جبهة التحرير الفلسطينية في صحبة قواته، وكان على يقين بأنه لن تحدث أي اصطدامات أو اشتباكات. فثقتهم كانت كبيرة في وجود مصلحة واحدة يستظل بها جنود الاحتلال وفلسطينيو الكويت وقوات جبهة التحرير الفلسطينية!!

لو كان صدام حسين قد اختار الملكة الأردنية الهاشمية هدفا لعدوانه بحجة الاقتراب من تحرير فلسطين، فربما كان

كانت الإجابات كلها تعصر النفس ألما ومـرارة. عشرات الحكايات التي يمكن للمنصف أن يلتقطها بسهولة في أي جلسة مع مجموعة من الكويتيين، وتتجمع كلها لتصبح مئات ثم آلاف من الحكايات والروايات التي هزت النفس الكويتية هزة عنيفة كادت تقضي — لولا رحمة الله — على كل ثقة بالآخرين وبالمستقبل.

لن ندخل في متاهات التشكيك. فالمتابع لرد الفعل الفلسطيني في الداخل والخارج لا يمكن أن يخطئ في معرفة الجهة التي ألقى الإخوة الفلسطينيون خلفها ثقلهم، ومنحوها دعمهم السخي وقدموا أنفسهم ومستقبلهم وقضيتهم من أجلها. إنه صدام حسين الذي حسم الخلاف مع الكويت بالغدر والاحتلال والتعذيب والقتل والنهب، ثم بمحاولة إنهاء وجود شعب عربي ومسلم من الوجود وليس بضمه إلى العراق كما يردد الكثيرون. فالذي يضم بيني بيتا وحديقة، ويروي زعرا، ويساعد مسنأ، وينشئ مدرسة، ويرحم مريضا،

وعلنية وواضحة للغزو العراقي ونتائجه والمتسببين فيه والمطالبة بمحاكمة صدام حسين. والضروري كذلك رفع المعاناة عن الشعب العراقي من قبل حاكم بغداد نفسه وزمرته التكريتية وأجهزة القمع التي تكاد تقضي على ما بقي من العراق.

ونعود إلى الأسباب المحيرة. فلو افترضنا أن لمئات الآلاف من الفلسطينيين في الكويت حججا دامغة، وأنهم صبروا أربعين عاما على الظلم الكويتي لهم حتى جاءتهم لحظة التحرير بيد صلاح الدين الجديد، وقائد حزب البعث العربي الاشتراكي فرع بغداد، فكيف قبل الفلسطينيون أن تنطلق ثورتهم من الكويت، وأن يقف الإعلام الكويتي على مدى ربع قرن كامل في خط الدفاع الأول، حتى أن صحف الكويت كانت أخطر على إسرائيل من الصحافة الفلسطينية كلها، من الناصرة إلى لندن ومن نيقوسيا إلى دمشق؟

ثم كيف تنطلق الزغاريد وتقام الأفراح ويرقص الآلاف من الفلسطينيين في نفس الوقت، في صيدا وعمان وواشنطن

بالإمكان إيجاد عذر مقبول لتعاون الفلسطينيين المقيمين في الأردن معه، فيقول بعضهم إن الحسين بن طلال طاردهم وذبح آلاف منهم في سبتمبر 1970، وقد يقول آخرون إن التعاون السري بين عمان وتل أبيب يضر بالقضية الفلسطينية.

أما أن تصل الثقة بمجرم بغداد حتى حثيمة تعاون الفلسطينيين في الكويت مع قوات الغزو، فأمر يثير بلبلة وحيرة أكثر مما يثير أوجاعا وآلما وأحزانا. يعاتبنا بعض الإخوة الفلسطينيين لأننا أشرنا إلى تمتعهم في عصرهم الذهبي بحقوق كثيرة في الكويت، ويقولون إن هذا هزل وادعاءات باطلة، فالفلسطينيون لم يتمتعوا يوما واحدا بكل حقوقهم في الكويت، وأن معاملة الكويتيين لهم كانت ذات منفعة، ولم تخل من اعتداءات وانتقاص من الحقوق واستعلاء.

الكويتيون يؤكدون أن هذه أكاذيب تفندها بكل بساطة مراكزهم الحساسة التي حكمت في شبكة من العلاقات الخطيرة جدا، جعلت الكويتي يطلب وساطة فلسطينية إذا أراد إنجاز بعض المعاملات الحكومية، أو ضمانات مصرفية، أو نقل ابنه من مدرسة إلى أخرى.

والكويتيون يؤكدون أن الإضرار بأي فلسطيني كان يعني مجازفة لا يقبل عليها الكويتي نفسه، فالصحافة كانت فلسطينية الهوى، ولم يرتفع صوت كويتي واحد في أي صحيفة منتقدا الفلسطينيين.

ويتقدم كل طرف بحججه ويقدم الأدلة على صواب رأيه، ولكن هل يتساوى الظالم والمظلوم؟ هل الكويتيون مطالبون بتقديم دلائل وبراهين على صحة موقفهم، في حين مازال الفلسطينيون يكابرون متمسكين بصدام حسين، بحجة أن العراق محاصر من الغرب والولايات المتحدة الأمريكية، وأنه ينبغي رفع المعاناة عن الشعب العراقي بدلا من إدانة صريحة

والقدس المحتلة والرباط  
ووهران ولندن وكوبنهاغن و...  
بغداد؟

ردود الفعل تلك جاءت قبل  
أن يتحرك جندي أمريكي واحد  
من موقعه، وقبل أن يصل الوفد  
الفلسطيني الأردني إلى بغداد  
لإقناع صدام حسين بأنه قادر  
على سحق قوات ثلاثين دولة!!

ماذا لو كانت القوات  
العراقية قد زحفت إلى قطر  
والسعودية والإمارات؟ هل كان  
أبوعمار سيقف في وجه صدام  
حسين، أم أن الكعكة الخليجية  
كانت ستكبر ويتقاسمها  
الأردنيون والفلسطينيون  
واليمنيون وبطل أم المعارك؟

إنني أعرف أن هذا الحديث  
مؤلم ومؤسف ويرفضه رفضاً  
قاطعاً كل فلسطيني، ويعتبره  
الكثيرون حديثاً معادياً لأمني  
وآمال الشعب الفلسطيني، وأن  
أزمة الكويت قد انتهت فلماذا  
نقوم نحن بتضخيمها بدلاً من  
أن نترك ذاكرة الكويتيين  
(الضعيفة جداً) تتعامل معها؟

إن اهتمامنا منصب أساساً  
على أزمة العقل العربي، فما  
حدث سيحدث مرة ثانية وثالثة،

ونحن قد عشنا منذ نعومة أظفارنا الحلم الفلسطيني،  
والصراع العربي الصهيوني، وتمثل لنا الفدائي الفلسطيني  
كأسمى حالات الروحانية والفضيلة والخير، وليس منا من  
لم يقدم لإخواننا الفلسطينيين روحه وعقله وجسده في  
المعركة مع الباطل الصهيوني. لهذا فالسؤال لا يتعلق فقط  
بالكويت، ولكنه يمتد ليشمل المآزق العربي كله، والصراع  
الظاهري بين الباطل والحق، لنكتشف أن جذور الباطل  
متأصلة في تفكيرنا وثقافتنا اللاشعورية، وأن المثقف العربي  
نفسه الذي يمثل ضمير الأمة، ويرفض كل صور الظلم  
والعدوان، ويناضل ظاهرياً من أجل مجتمع حر ومستقل،  
هو نفسه الذي يعين الظالم ويقف مع العدوان، ويخلق  
الحاكم المستبد ويمنحه القدرة على الحياة والمقاومة  
والإذلال.

التعاون الفلسطيني في الكويت مع قوات الغزو العراقية  
لم يكن تعاوناً بين ضعفاء يخشون الغضب القادم من  
بغداد، لكنه كان انتقاماً من الكويتيين، ومحاولات يومية  
طوال سبعة أشهر لإذلالهم، وتمريغ أنوفهم في التراب  
والسخرية منهم، حتى لقد غضب جندي عراقي من مواطن  
فلسطيني سحب بطاقة الهوية من السيد عبدالعزيز  
العديساني وألقاها تحت السيارة، فلما هم الرجل الكبير  
بالنزول تحت السيارة لالتقاطها ركله ركلة قوية جعلت حتى  
جنود الاحتلال العراقي يغضبون لهذا التصرف.

ومئات... وآلاف من هذه الحكايات التي تنتظر منصفين  
فلسطينيين ومتقفين ذوي ضمائر حية يعكفون على دراسة  
هذه المأساة، ومعرفة دوافع تلك الكارثة الأخلاقية. المعادون  
للفلسطينيين يقولون إن الكراهية متأصلة ولها جذور في  
النفوس، ونحن نكذب هذه الافتراءات، ونظن أن الكراهية  
مكتسبة بفعل عوامل الظلم والتهية والقمع واللجوء والمخيمات  
و... وأن الفلسطينيين قادرون بإذن الله على الدخول إلى عالم  
الحب والخير.